

الحركة المسرحية في الكويت

د . محمد حسن عبد الله

رؤية توثيقية
ودراسة فنية

الطبعة الثانية
١٩٨٦



تصدير

استكملت الكويت خلال ربع القرن الماضي بناء مؤسساتها الوطنية في كل المجالات لتؤكد وجودها دولة حديثة تأخذ بأسباب التقدم وتسعى من أجل تطوير مجتمعها اقتصاديا وثقافيا وسياسيا ، وفي هذا السبيل انشأت العديد من الهيئات وأصدرت العديد من القوانين والتشريعات ، وإذا كان للكويت أن تفخر بشيء مميز بين كل ذلك فإنها تفخر بسعيها الحثيث لبناء الإنسان وصقل ملكاته وافساح المجال امامه للتعبير عن ذاته بحرية وبصدق ، وبلا أية ضغوط سواء كانت مادية أو معنوية ، في جو يسوده الاخاء والمحبة وروح الإسرة .

ولئن كان الفن علامة بارزة في حياة الشعوب فإن الكويت قد أولته ما يستحقه من العناية ، فأنشأت المؤسسات المسرحية وأقامت المباني وأصدرت التشريعات اللازمة ، كما هيأت المعاهد العليا للموسيقى والمسرح ، وهذا الكتاب الذي نقدم لطبعته الجديدة يسجل حركة المسرح في الكويت منذ بدايتها المبكرة حتى يوم ٢٥ فبراير ١٩٨٦ يوم العيد الوطني الخامس والعشرين .

إن هذا الجهد الطيب والسجل الحافل بالمنجزات يوجب علينا تسجيل التقدير والثناء لمؤلفه الأستاذ الدكتور / محمد حسن عبدالله وإلى ناشره فرقة مسرح الخليج العربي .

كما نغتنمها فرصة لتوجيه التحية إلى المسرحين الكويتيين قاطبة ، معبرين عن تقديرنا العميق لأسلافهم الذين رسموا البدايات وتحدوا الصعاب ، آملين للحركة المسرحية في وطننا الحبيب مستقبلا طيبا مليئا بالعطاء والإنجاز ، تحت ظل راعي نهضتنا حضرة صاحب السمو الأمير وسمو ولي عهده الأمين حفظهما الله .

ناصر محمد الأحمد الجابر

وزير الاعلام
رئيس اللجنة العليا للمسرح

كلمة الناشر

يعتبر كتاب الحركة المسرحية في الكويت ، أول كتاب منهجي شامل يدرس الحركة المسرحية العربية في الكويت ، ويرصد أعمالها ، ويتناول روادها ويوثق عروضها . وبهذا السبق والريادة يكتسب أهميته ، إذ لايمكن لباحث جاد أن يتناول جانباً من هذه الحركة دون الرجوع إليه . والاستفادة من جهود مؤلفه الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله ، الذي أعطى الحركة الثقافية في الكويت عصارة جهده ، وجل اهتمامه .

إن الإنصاف ليقتضي التنويه بجهده الخلاق الذي بدأ بمؤلفه المهم : « الحركة الأدبية والفكرية في الكويت » الذي أصدرته رابطة الأدباء عام ١٩٧٣ ليكون أول كتاب شامل يرصد الحركة الثقافية بكل أشكالها ومن بينها المسرح .

وقد رأينا في مسرح الخليج العربي أن الفصول التي خصصت للمسرح في هذا الكتاب المهم صالحة لأن تستقل بكتاب يسهل اقتناؤه ويتيسر تداوله ، فكان أن أصدرناه عام ١٩٧٦ باضافات محدودة بعد الاتفاق مع المؤلف وباذن من رابطة الأدباء تحت اسم « الحركة المسرحية في الكويت » .

وبإطلالة العيد الخامس والعشرين للوطن الحبيب ، تبادر إلى ذهن بعض الزملاء فكرة إعادة طبع الكتاب بعد نفاد طبعته الأولى مع اضافة السنوات العشر الأخيرة ، ليكون الكتاب سجلاً شاملا للحركة المسرحية في الكويت حتى نهاية فبراير من هذا العام (١٩٨٦) ، وقد أحيل الأمر إلى اللجنة الثقافية في العام المنصرم . فوافقت عليه وأوصت بنشره . فاتخذ مجلس الادارة قراراً بذلك .

وها هو الكتاب عزيزي القارىء بين يديك في حلته الجديدة ، راجين أن يكون مفيداً ، وأن يكون عوناً للباحثين والدارسين وطلاب المعرفة .

إن الاشادة بجهود مؤلف الكتاب الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله حق واجب الأداء ، نؤديه بكل الحب والتقدير ، ولئن صدرت هذه الطبعة والمكتبة المسرحية تزخر بالعديد من المؤلفات المهمة عن المسرح والمسرحية في الكويت مثل الكتاب الوثائقي المهم « المسرح في الكويت : مقالات ووثائق » لخالد سعود الزيد ، والكتاب القيم « صقر الرشود والمسرح في الكويت » لسليمان الخليفي ، وكتاب « القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي » لوليد أبو بكر ، وكتاب مسرح الخليج في عقدين الذي أعده عبدالمنعم الشيخ إلى جوار كتب الدكتور محمد حسن عبدالله الأخرى ، فإن ذلك يعني بأن الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد أدت وظيفتها بنجاح حين فتحت الباب على مصراعيه للباحثين والدارسين* ليلجوا هذا الخضم الممتع . والطريق السهل الممتنع ، فأهلا بالقادمين ، وهنيئاً للرواد .

إن مسرح الخليج العربي يقدم هذه الطبعة من الكتاب الجديد القديم اسهاماً منه في إلقاء الضوء على الحركة المسرحية في الكويت ، التي تحمل لواء الريادة في منطقة الخليج العربي ، والمسرح يهدي هذا الانجاز للمسرحيين الكويتيين بمناسبة العيد الوطني الخامس والعشرين للكويت الحبيبة ، كما يقدمه هدية لجمهور المسرح المتنامي و إلى كل من أسهم بجهد في هذا السبيل .

مجلس ادارة مسرح الخليج العربي

١٩٨٦/٢/٢٥

---

* هناك العديد من الرسائل الجامعية التي درست الحركة المسرحية في الكويت ، مثل رسالة الدكتور محمد مبارك بلال ، ورسالة الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم ورسالة الدكتور حمادة ابراهيم ورسالة الدكتور محمد مبارك الصوري وغيرهم . .

قبل رفع الستار

« الحركة المسرحية في الكويت » موضوع هذا الكتاب ، الذي نقدم طبعته الثالثة ، وقد تضمنت إضافات يستدعيها زحف الزمن ، وتنامي التجربة المسرحية . كانت المادة الأولى لهذا الكتاب فصلين في سياق « الحركة الأدبية والفكرية في الكويت » الذي صدر جزؤه الأول عن رابطة الأدباء سنة ١٩٧٣ ، وبعد ثلاثة أعوام من صدوره رأي مسرح الخليج العربي أن يستل من كتاب « الحركة الأدبية » ما يخصّ المسرح ، ويصدره في كتاب مستقل ، يسهل تداوله خارج الكويت في المهرجانات المسرحية بخاصة ، للتعريف بالحركة المسرحية . وقد أسعدني أن ألبي لمسرح الخليج هذه الرغبة ، التي جاءت متسقة مع توجهاته الجادّة الواعية برسالة المسرح الثقافية ، ووظيفته الوطنية في نفس الوقت ، ولم تشتمل تلك الطبعة الثانية على إضافات ذات أهمية ، فظلت مجرد « صورة » من الفصلين المشار إليها ، في الأساس . وهكذا بعد عشر سنوات نرى أهمية أن تصدر طبعة جديدة - هي الثالثة - ومن المهم أن تتابع الصورة المتجددة المتنامية للحركة المسرحية في الكويت .

أعترف بأن أشياء كثيرة قد حدثت في هذه السنوات العشر ، على المستويين : الشخصي، والعام . أولها أنني لم أعد متابعا نشِطاً للعروض المسرحية

منذ وفاة فنان المسرح صقر الرشود ، الاسم الأكثر بريقا وجاذبية في تاريخ الحركة المسرحية في الكويت ، وأكد هذا التراخي في المتابعة من جانبي انصراف عبدالعزيز السريع - رفيق رحلة الرشود بين الأضواء - عن الكتابة للمسرح . شيء ما فقده جوّ المسرح برحيل الرشود . وليس من الصحيح علميا إسناد نتيجة ما إلى سبب واحد ، ومن هنا يمكن القول إن مسرح السبعينات الذي بلغ أعلى مدّ له بجهود السريّع تأليفا ، والرشود إخراجا ، قد انتابه خمول عام مع إقبال الثمانينات ، تزامن هذا الخمول مع رحيل الرشود ، وصمت السريع ، وليس من شك في أن أسباب هذا الخمول تتجاوز هذا العامل الخاص بمسرح الخليج ، ففي نفس الفترة - تقريبا - انصرف سعد الفرج - أو كاد - عن التأليف والتمثيل معا ، على أهمية ما أدّى للمسرح ، وصمت خالد النفيسي ، وهو موهبة غير مجهولة في التمثيل . أسباب هذا التراخي إقليمية وعربية إذاً قد تبدأ بالجوّ السياسي ، وتتنامى مع أزمة سوق المناخ الاقتصادية ، وما تركت من آثار سلبية على النشاط المسرحي سواء في صعودها ، وانهيارها .

ومع الاعتراف بتراخي المتابعة للعروض ، لم يتوقف اهتمامي بالمسرح في الكويت كظاهرة ثقافية ، ذات أهمية بالغة في تشكيل الوجدان الاجتماعي وترقية الحسّ الجمالي والحضاري لدى الجماهير . ففي هذه الفترة ذاتها صدر لي كتابان عن المسرح في الكويت ، أولهما بعنوان : « المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء » ، سنة ١٩٧٨ ، وهو مجموعة من الدراسات التطبيقية لعدد من المسرحيات ، مع دراسة تحليلية لأوضاع المسارح في الكويت ، واحتمالات المستقبل ، وهذه الدراسة تنطوي على نقد حاد ، وصريح ، وربما متشائم أيضا ، ولا أظن أن أحدا قرأها قراءة حقيقية . وبعد عامين من صدور الكتاب السابق ، صدر كتابي عن « صقر الرشود : مبدع الرؤية الثانية » . وهو يعتبر من وجه آخر رصدا لأهم مراحل التكوين والنهوض في الحركة المسرحية ، من خلال الاهتمام بواحد من أصحاب الدور الفعال في التكوين والنهوض .

ثم بقيت مشاركة أخرى في حركة المسرح في الكويت ، قمت بها على مستوى آخر ، لكنها تنتمي - وهذا هو الأسلم والأقل أنانية - إلى التغيرات العامة التي حدثت في هذه السنوات العشر . فقد أشرفت على رسالتين جامعيتين إحداهما لمستوى الماجستير ، والأخرى لمستوى الدكتوراه ، وكلتاهما عن المسرح في الكويت . الأولى بعنوان : « اتجاهات في المسرح الكويتي » للباحثة السيدة هيرمين يوسف خجادوريان ، وقد نالت بها درجة الماجستير في الآداب من جامعة القديس يوسف (اليسوعية) ببيروت سنة ١٩٨٠ ، والأخرى بعنوان : « الأدب المسرحي في الكويت » للدكتور محمد مبارك ، وقد نال بها درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة عين شمس بالقاهرة سنة ١٩٨٤ . إن هذا يعني أن صلتي بالمسرح في الكويت لم تتوقف ، وإن تغيرت وسائلها وأبعادها .

وفي هذه السنوات العشر ذاتها صدرت دراسات أخرى عن المسرح ، أو لنقل بتحديد أدق ، إنها صدرت في الثمانينات ، وأولها كتاب الأستاذ سليمان الخليفي : « صقر الرشود والمسرح في الكويت » (١٩٨٠) ثم كتاب الأستاذ خالد سعود الزيد : « المسرح في الكويت : مقالات ووثائق » (١٩٨٣) ، وأخيرا كتاب الأستاذ وليد أبو بكر : « القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي » (١٩٨٥) .

إن هذا كله يعني أن التيار لم يتوقف ، وأن المسرح - في الكويت كما في غيرها من بلاد الله - لايزال موضع الإبهار والأمل للمثقفين وللجمهور العام على السواء .

وقد عانى المسرح أزمات - كما بيّنتُ - في نهاية السبعينات ، وتراجعت قدراته ، وبعد أن كان اسم المسرح الكويتي يخفق عاليا في مهرجانات دمشق وتونس السنوية بالعروض المتميزة ، مثل « على جناح التبريزي » و « عريس لبنت السلطان » ، جاءت مواسم لا تجد الفرق المسرحية فيها ما تقدمه حتى لجمهورها المحلي . غير أن السنوات الأخيرة تشهد صحوة جديدة ، تستحق الالتفات

والتشجيع ، والتعلق بالرجاء من جديد . لقد لمعت أسماء في مجال التأليف ، نذكر منها الأستاذ خالد عبداللطيف ، والأستاذ مهدي الصايغ ، والأستاذ محمد الرشود ، فضلا عن الأسماء القديمة ذات الامتداد ، التي لاتزال تبدع حتى اليوم . وأيضا ، في مجال الاخراج المسرحي أثبت الأستاذ فؤاد الشطي تميزه واقتداره الفني في إخراج مسرحية سعد الله ونوس : « رحلة حنظلة » التي طارت بها فرقة المسرح العربي إلى أكثر من بلد عربي وغير عربي ، ونالت حظا وافرا من النجاح ، هي جديرة به . وتقاسمها الشهرة والأهمية محاولة الأستاذ أحمد مساعد في الكوميديا السوداء بعنوان : « صبوحة خطبها نصيب » ، وهذه المسرحية ـ إلى الآن ـ أطول المسرحيات عمرا ، وأوسعها انتشاراً ؛ كما لمع اسم الأستاذ عبدالعزيز الحداد ، الذي يحرص على تأليف مسرحياته ، وإخراجها ، فقدم ثلاثة أعمال ، وربما أكثر ، أثارت جدلا كبيرا ، وهي واعدة بجرأتها الفكرية أولا ، ثم الاصرار على المحاولة ثانيا .

في هذه السنوات العشر تأسس ونما المسرح الجامعي ، الذي يعتمد على عناصر طلابية من هواة المسرح (تأسس سنة ١٩٧٧) وقدم عروضا خاصة للطلاب ، وسعى بعروضه إلى جامعات أخرى في السودان وتونس وماليزيا وغيرها . كما بدأ المعهد العالي للفنون المسرحية يقدم عروضه التي يقوم بها طلبته تحت إشراف أساتذته ، كمشروعات للتخرج ، في السنوات الأخيرة ، ومع الاعتراف بالفرق بين الهواية والاحتراف ، وبين التعلق العام والتخصص ، فهذان الفريقان يمثلان أملا حقيقيا لضخ دماء جديدة أكثر وعيا وارتباطا بالمسرح . ويضاف إلى هذين المسرحين وضوح العناية بمسرح الطفل ، وهو أمر جدير بالتقدير والاعتزاز ، تفخر به الكويت وتعلنه توجها كريما لرعاية الجيل الصاعد ، بل كل الأجيال الحالية والقادمة ، وإذا كنا سنعني بالفرق المنبثقة عن مؤسسات علمية (الجامعة ، والمعهد العالي للفنون المسرحية) فإننا سنترك مسرح الطفل للتربويين ، مع الاعتراف بأنه يأخذ بحظ من جماليات المسرح ، لكنه يبقى ـ برغم

هذا ـ ألصق بالقضايا التربوية ، والتنشئة الثقافية .

وقد شهدت السنوات العشر في أولها أعلى مدّ للفرق الخاصة ، التي استنزفت قدرا لا يستهان به من قوة الاندفاع لدى الفرق الأهلية . كما شهد آخرها أعلى جزر لهذه الفرق الخاصة ، التي لم تقدم ـ في أكثر الأحوال ـ عملا ذا بال ، باستثناء ما قدمه سعد الفرج وعبد الحسين عبدالرضا من أعمال مشتركة ، ولهذا لم يبق في ساحة الانتاج الخاص ـ تقريبا ـ غير عبدالحسين عبدالرضا ، الذي يعتمد على رصيد شعبي عريض ، وقد نالت مسرحيته : فرسان المناخ ومسرحيته الأخرى : « باي باي لندن » إقبالا جماهيريا يتجاوز المألوف .

هذه إذا أهم الاضافات أو المتغيرات في ملامح الحركة المسرحية في الكويت ، ومن الطبيعي أن نسلط الضوء على الظاهرات الجديدة ، وأن نعني بتسجيل ما استجد من عروض مسرحية ، كي يظل كتابنا صادق العنوان . لقد كان هذا الكتاب أول ما ألف عن المسرح الكويتي ، ومن طبيعة المحاولة الأولى أنها مؤثرة غير متأثرة ، لقد شقت طريقا جديداً ، ورسمت منهجا ، ووثقت معلومات ، وإنني لأعتز بهذا كله ، وأستبقيه ، وأضيف إليه ، لتظل صورة المسرح في الكويت وضيئة جلية ، ويظل الأمل والرجاء معقودين بها ، أن تجعل حياةالناس أكثر خيرا ، وحبا ، وسعادة ، وجمالا .

لم نغيّر في شيء من دراستنا الفنية عن كتاب المسرح الذين اكتملت صورة جهودهم ، وهذا طبيعي عن اقتناع علمي . وكان جوهر ما أضيف :

١ ــ استكمال الجانب الببليوجرافي حتى آخر موسم ١٩٨٦/٨٥ .

٢ ــ التعريف بالمسرح الجامعي ، وعروض المعهد العالي للفنون المسرحية .

٣ ــ فصل أخير عن وجوه المستقبل في جانبي الإخراج والتأليف .

٤ ــ تحليل لعناصر التكوين الفني لكل فرقة مسرحية ، ألحقت بالفصل الخاص بها .

ونرجو أن يظل هذا العمل مفيدا لصانع المسرح ومشاهده على السواء ، وأن يكون التنوير رائده : دافعا لكاتبه ، وهدفا لقارئه .

البداية بين الارتجال والتجريب

تمهيد

ترجع بواكير المسرحية في الكويت إلى حوالي خمسين عاما خلت ، وهي بذلك أقدم حركة مسرحية في الجزيرة والخليج العربي ، وإذا لم يكن السبق الزمني حاسما في مجالات الفنون والآداب ، فإنها ـ أي الحركة المسرحية الآن ـ الأكثر تنوعا وإنتاجا ، والأرقى أداء على مستوى المنطقة أيضا .

وقد مر المسرح في الكويت عبر مرحلتين متميزتين ، استأثرت كل منهما بنصفه ما مضى من عمره على التقريب ، المرحلة الأولى ـ ويمكن أن نطلق عليها : مرحلة الارتجال والتجريب ـ لا نجد عنها وثائق مكتوبة أو مسموعة أو مصورة ، غير صفحات قليلة روي فيها محمد النشمي ـ أهم شخصية في تلك المرحلة الأولى ـ جانبا من نشاطه ومتاعبه مع البيئة في هذا المجال[1] ، وكلمات عابرة في صحف مختلفة تلقى في مجال التذكر من بعض مشاركيه في تلك المرحلة . ولا نشك في أن هذا الغموض ـ والسذاجة التي اتصفت بها المرحلة بصفة عامة ـ قد صرفا النقاد الفنيين والكتاب والدارسين في الكويت عن الاهتمام بتاريخ المسرح ، فاتخذ

(١) نشرت في مجلة « عالم الفن » الكويتية بعنوان « مذكرات محمد النشمي » في ست حلقات متتابعة من ١٩٧١/١٠/٣ إلى ١٩٧١/١١/١٧ .

أكثرهم طريقا عمليا يقف عند تناول مسرحية بعينها بالتحليل والمناقشة ، أو يكتفي بالحديث حول فن المسرح مجردا من الشواهد المحلية .

هناك محاولة وحيدة موجزة بذلها الناقد الصحفي محبوب العبدالله ، وعلى الرغم من تأكيده في البداية أنه من الصعب وضع تاريخ معين يمكن اعتباره بداية لحركة المسرح في الكويت ، فإنه يقسمها إلى مرحلتين : مرحلة اللاشيء ، ويعني بها الفترة التي كان المسرح فيها مدرسيا ـ يصنعه تأليفا وتمثيلا مدرسو وتلاميذ المدارس ، وتلحق بها فترة الارتجال التي امتدت إلى سنة ١٩٦٠ حين قدم المسرح الشعبي أول مسرحية كويتية مكتوبة ، وهي مسرحية « تقاليد » التي كتبها صقر الرشود . فكأنّ الناقد يرى أن النص المكتوب هو الفاصل بين الشيء واللا شيء ، إذ تبدأ المرحلة الثانية ـ في تقسيمه ـ مع تأسيس المسرح الوطني ، ثم قدوم « زكي طليمات » وقيام « المسرح العربي »[1] . . إلخ .

وهذا التقسيم سليم في جوهره . ونعتقد أن قدوم « زكي طليمات » إلى الكويت وقيام « المسرح العربي » يمثل بداية جديدة يمكن أن تكون الفاصل الحاسم بين عهدين ، فمجرد كتابة النص ـ مع أهميتها وانعكاسها على الفكرة والأداء ـ لا تمثل عاملا جوهريا بالنسبة لمعنى التطور ، الذي سيظل مرتبطا بمفهوم المسرح والامكانيات الفنية المتاحة له ، والأسلوب الذي يؤدي به ، إلى جانب مستوى الفكرة وقدرة الممثلين ، وبخاصة أن « تقاليد » ليست أول نص يمثل أو يؤلف في الكويت ، فقد سبق العدواني وحمد الرجيب إلى التأليف كما سنرى ، كما سنعرف أن مسرحيات « شوقي » مثلت قبل ذلك بعدد من السنين أيضا . فنحن نرصد التطور العام في شتى جوانبه ، وكما تتحقق بعض هذه الجوانب في شخص زكي طليمات فإن بعضها الآخر تحقق بما أتاحت له الدولة من قدرة على العمل والانفاق والتوسع . ولا يعني ذلك أن مجرد قدوم زكي طليمات يؤدي تلقائيا إلى « وجود »

---

(١) مجلة صوت الخليج ١٩٦٦/٢/٣ .

المسرح الكويتي ، بقدر ما يعني انتهاء مرحلة الارتجال والتجريب ، وبداية مرحلة البحث عن الذات ، أو الشخصية المميزة التي يصير بها المسرح في الكويت كيانا قائما بذاته فكرا وفنا ، وليس مجرد محاكاة لمسارح أخرى سبقته على المضمار . . . وهذا الطور هو الممتد إلى اليوم ، وكما أنه من الصعب القول بوجود حد حاسم بين الطورين المشار إليهما ، فإنه يمكن القول بأن بقايا من الطور الثاني تلامس تباشير الطور الثالث المتوقع كما سنرى .

على الرغم من الجانب الشخصي الواضح في مذكرات محمد النشمي إذ يمثل فيها مركز الدائرة ، فإنها تظل ذات أهمية بالنسبة لتطور فكرة المسرح في الكويت ، لأن النشمي كان يمسك بزمام الأمور ، وإن سبقه حمد الرجيب أحيانا ، وشاركه أيضا ، إلا أن هذه المشاركة توقفت حين سافر الرجيب إلى القاهرة لسنوات متصلة .

يذكر النشمي أن أول محاولاته على طريق التمثيل تبدأ سنة ١٩٤٠ حين كان طالبا في السنة الثانية المتوسطة ، ووقع عليه اختيار مدرس الجغرافيا ـ حمد الرجيب ـ ليكون ضمن فريق مدرسة الأحمدية الذي سيتبارى مع فريق المدرسة المباركية . ومن الطبيعي أن تكون هذه البداية مسبوقة بجهود الرجيب نفسه الذي اختاره ، ولكن النشمي لا يحدثنا عن جهود الرجيب ، ويكتفي بالإشارة إلى وجود فرقة تمثيلية سبقت الفرقة التي ينتمي إليها ، وهي فرقة المباركية سنة ١٩٣٨ .

ونحن نستنتج من هذا أن مستوى التمثيل كان متواضعا جدا ، إذ يقوم به فتيان في سن المراهقة ، في مستوى المرحلة المتوسطة ، كما نستنتج ثانيا أن التمثيل بدأ في المدارس ، وأن الفرق كانت تتعدد بتعدد المدارس وتحمل أسماءها صراحة : المباركية ـ الأحمدية ـ الشرقية . . إلخ . ولكن ليس من حقنا أن نربط صورة تلك الفرق المغامرة المبكرة بصورة فرق التمثيل في مدارسنا الآن . فلأن فرق الاحتراف

والهواة قد تعددت على مستويات تتجاوز قدرات فرق المدارس ، اختصت هذه الأخيرة بتمثيل أعمال مختصرة ، ذات هدف تعليمي مدرسي غالبا ، أو تاريخي أحيانا ، لأنها تخاطب جمهورا من التلاميذ أساسا ، وبهدف تزويده بالمعلومات لا بهدف إرضاء حاسته الجمالية أو تفتيح مشاعره ووعيه العام . أما الفرق المدرسية القديمة فيبدو أنها كانت تخاطب جمهورا أكثر تنوعا ورغبة في المشاهدة ، ومن ثم كانت الموضوعات الأثيرة هي الموضوعات الاجتماعية التي لا تعني التلاميذ - بصفتهم تلاميذ - كثيراً ، وكانت تمثل خارج المدرسة ، فتجمع الكراسي والمناضد ويقام منها خشبة ومقاعد ، ليمثل في الليل الفنانون الصغار تلاميذ صدر النهار .

وقد ظلت المدارس وفرق الكشافة تقوم بدور مكتشف المواهب ومدربها لفترة طويلة، على الرغم من أن النشمي يذكر أنه في سنة ١٩٤٨ ضعف النشاط المسرحي في المدارس لأنه تحول في تلك الفترة إلى النوادي ، بل يذكر أن فن التمثيل أوشك أن يتوقف تماما بعد رحيل الرجيب إلى القاهرة لدراسة التمثيل . ونقول ذلك انطلاقا من ملاحظتين : الأولى ما يذكره عبد الحسين عبد الرضا - الممثل المرموق الآن في المسرح العربي - عن أول عهده بالمسرح فيقول : « كان ذلك في عام ١٩٥٠ وكنت آنذاك تلميذا في المدرسة المباركية ، وقد آنست من نفسي الميل الشديد نحو التمثيل المسرحي ، فرحت أنا والأستاذ عبد الوهاب سلطان الذي كان يزاملني في الدراسة والكشافة ، نحاول تنمية هذه الموهبة عن طريق إحياء بعض حفلات السمر الكشفية التي كنا نقدم فيها تمثيليات فكاهية قصيرة نؤلفها ونقوم بأدوار البطولة في وقت واحد معا »[1] ، فهنا يتكرر نفس المشهد القديم قبل عشرة أعوام ، الذي قام به النشمي وعقاب الخطيب وصالح العجيري وعبدالله خريبط ؛ مؤسسو المسرح المرتجل في الكويت .

والملاحظة الثانية أن التلاميذ مازالوا - حتى أبواب العقد السادس - يمثلون ،

---

(١) أخبار الكويت : ١٩٦٦/٩/٨ .

ولكن اختلف مستوى التلاميذ مع نمو حركة التعليم، ودرجة احتكاكهم بالبيئات الخارجية ، فنجد تلاميذ « بيت الكويت » في القاهرة يقيمون الحفلات التمثيلية ، مدعمين بتجربة أكثر توفيقا ، يحفزهم لذلك حمد الرجيب أيضا ، بالتعـاون مع الشاعر أحمد العدواني .

فمجلة البعثة (فبراير ١٩٤٨) تحدثنا عن حفل اقامه بيت الكويت بمناسبة المولد النبوي ، وفي هذا الحفل « قدم فريق التمثيل . . . روايـة عن غزوة بـدر الكبرى حازت إعجاب الحاضرين ، . . . وبعد ذلك مثلت فرقـة التمثيل ببيت الكويت رواية هزلية اسمها : « مهزلة في مهزلة » وضع فكرتها الزميل حمد الرجيب ونظمها شعرا الزميل أحمد العدواني ، وقد نجحت هذه الروايـة نجاحـا منقطع النظير ، صار حديث الحاضرين فيما بعد ، مما دعا بعض نظار المدارس الثانوية إلى طلبها لتمثيلها في المدارس » .

أما ما رأيناه من أن فرق المدارس كانت تخاطب جمهوراً متنوعا ، وأنها لم تكن تلتزم بالموضوعات التربوية التقليدية التي نشاهدها في أيامنا ، فإنه يستند إلى ما يذكره حمد الرجيب من أنه في سنة ١٩٤٣ حين كانت مدرسة الأحمدية تمثل رواية « الميت الحي » وكان الرجيب رئيس الثوار في هذه الرواية ، تقدم نحو الملك الظالم مصوبا مسدسه ، لكن المسدس لم ينطلق ، فبادر على البديهة قائلا : « إن خانني مسدسي فالخنجر لن يخونني » !! ويذكر أيضا أنه في صيف ذلك العام نفسه كان يمثل مسرحية باسم : « من تراث الأبوة » وفي صيف العام السابق كان عليه أن يلقي ديالوجا كبيرا من رواية « العفو عند المقدرة »[1] ، ففي هذه المسرحيات نلمح تمازجا بين التاريخية والاجتماعية ، بما يناسب مجتمعا يحتاج إلى الغرابة والدهشة ، كما يتجاوب مع الوعظ وإقرار العبرة .

---

(١) مجلة البعثة ، نوفمبر ١٩٤٧ .

وحين نرجع إلى أول نص مسرحي كويتي مكتوب ومنشور سنجده يحاول ـ عن عمد أو بعفوية ـ أن يخاطب الآباء والأبناء معا ، وإن اعتبر درسا موجها إلى الآباء . هذا النص عبارة عن تمثيلية قصيرة من فصل واحد كتبها حمد الرجيب بعنوان « من الجاني »[٢] وفيها نرى الأب الثري يبحث عن أبنه الذي هرب بما سرق من منزل الوالد ، وحين يضبط الابن يتقدم هذا الوالد لإنزال العقاب به ، ولكن (نجيب) ابن عمه الشاب ـ وهو أستاذ أي مدرس ـ يتقدم إلى الأب ويحول بين ابن عمه والعقوبة ؛ لأن الفتى السارق ضحية للتربية السيئة ، فالوالد هو المسئول عن انحراف الفتى لانصرافه إلى جمع المال وإهماله تعليم ولده ، اعتقادا منه بأن المال هو كل شيء ، ويستطيع أن يغطي كافة العيوب . والتمثيلية تقول الكثير جدا من الحكم والمواعظ ، وتقرر المبادىء التربوية والخلقية ، كل ذلك في صفحتين من المجلة ، وينزل الستار . وهذه التمثيلية تذكرنا بمحاولات عبدالله النديم في مصر ، ذات الهدف التعليمي أيضا ، والفرق بين الرجيب والنديم فرق في الأسلوب ، فقد كان النديم يميل إلى التهكم والمبالغة الكاريكاتورية إبرازا لجوانب النقص ، وحوارياته بين « زعيط ومعيط » التي كان ينشرها في صحيفته : « التنكيت والتبكيت » تستدعي إلى الذهن تمثيلية « من الجاني » ، وشخصية « النبيه » عند النديم ، التي كانت تتدخل لشرح وتوضيح الأمور ، تقابلها شخصية « نجيب » ـ بين النبيه والنجيب تقارب ـ ابن العم المثقف الذي يتدخل أيضا وقد نزل البلاء ليكشف لنا لماذا نزل .

وربما كان من حقنا أن ننظر إلى أول نص تمثيلي في حدود أنه لم يكتب ليمثل ، لأنه ـ في إيجازه وتركيزه ـ لا يمتد زمنيا لأكثر من ربع الساعة ، ولعل الرجيب تاق إلى تجريب قلمه لا أكثر ، وسنرى له محاولة أخرى يمكن أن تعتبر بحق بداية للنص المسرحي في الكويت .

---

(٢) مجلة البعثة ، مايو ١٩٤٧ .

ولكن كيف كانت « تؤلف » المسرحية المرتجلة ؟

يقول النشمي في مذكراته : « . . . في أوائل عام ١٩٥٥ . . . استطعنا أن نحدد شخصية ودور كل ممثل ، وذلك لعرض أول مسرحية في تاريخ المسرح الكويتي ، وهي مسرحية « مدير فاشل » وهي مسرحية من فصلين فقط . والمسرحية من تأليفي ، وكانت المحاولة الأولى في حياتي ، وليس غريبا أن أقول بصراحة : **إن التأليف في ذاك الوقت لم يكن معروفا لدينا بمعناه ومفهومه الحالي ، وإنما كان عبارة عن عدد من الجمل ننظمها للفنانين المشتركين في المسرحية ، حتى لا يخرج الممثل عن نطاق الموضوع وهو على خشبة المسرح** » ، **ويقول أيضا عن هذه المسرحية** ، إنها : « **كانت تعالج شخصية معروفة لدى المواطنين إن لم يكن معظمهم أو كلهم - في ذاك الوقت . بأنها شخصية ضعيفة ومهزوزة ، استغلتها طبقة معينة من الموظفين للترقيات والعلاوات** » . ويقول في مكان آخر عن مسرحيته الثانية : « عجوز المشاكل » : إنها كانت تعالج مشكلة اجتماعية أو ظاهرة اجتماعية لا يخلو أي مجتمع منها ، وهي ظاهرة تسلط الأمهات على زوجات أبنائهم ، والذي جعلنا نفكر في معالجة هذه الظاهرة أن أحد الممثلين اعتذر ذات ليلة عن مواصلة التمثيل ، وترك دوره لغيره وذلك بسبب تشدد أمه على زوجته » .

ويستمر النشمي في حديثه عن جهوده في تلك المرحلة **فيذكر أيضا أن مسرحية « مدير فاشل » قد لاقت تشجيعا وإقبالا منقطع النظير من الجمهور ، « لدرجة أن بعض الناس تحمسوا للموضوع وتطوعوا بتبليغنا ببعض الأسرار في تلك الإدارة الفاسدة آنذاك . .** » ويبدو أن النشمي رأى أن نقد الادارات الحكومية يصادف هوى في نفوس الجمهور - الذي لم يكن تعود بعد أسلوب المعاملات الرسمية بتعقيداتها الادارية والشكلية المعطلة ، فبدأ بتقديم مسرحية أخرى في الغرض ذاته ، وهي مسرحية « بلاوي » ، ويصفها بأنها كانت على جانب كبير من الأهمية لأنها تجاوزت الأوضاع الوظيفية - وهي تناقش قطاعا محدودا - إلى الأوضاع

العامة التي يتضح الاهمال في بعض جوانبها ، ويذكر بأنها أثارت ضجة كبيرة ، « لدرجة أن بعض الممثلين لاقوا ضغوطا خارجية تمنعهم من أداء أدوارهم فيها » وهنا سعى إلى الفكاهة تخفيفا عن الجميع ، فوضع فكرة « قرعة وصلبوخ »[1] التي استمدها من شائعة أطلقت على أحد المنازل بالدسمة ، بأن النفط يتدفق من ساحته ، « وكانت خرافة استقيت منها الفكرة بشكل فكاهي ، واستعرضنا في المسرحية تطور العائلة الكويتية بعد النفط ، حيث الثراء والبذخ ، والعجب أن هذه المسرحية لم تلاق استحسانا من الجمهور ، فأوقفت عن العرض بعد العرض الأول مباشرة » .

هذه الاقتباسات من مذكرات النشمي هي الوثيقة الوحيدة - تقريبا - عن المسرحية المرتجلة وكيف كانت تؤدي . ويمكن أن نستنتج الجوانب التالية :

١ ــ يذكر أولاً أن الفكرة أو الشخصية - أو هما معاً - كانت تحدد ، إذ يكتشفها أو يرصدها ويلاحظها ، ثم يقوم بتوضيحها - بصفة عامة - لمشاركيه في التمثيل ، ولا بأس في أن يعاونوه في الاضافة اليها (فلقد استعمل صيغة الجمع أكثر من مرة حين التحدث عن مناقشة الفكرة مع الممثلين بالذات) حتى تتضح لهم جميعاً ، فلا يخرج أحد أثناء التمثيل عن الخط العام ، ومن الواضح ان اختيار الجمل الحوارية ، فضلاً عن الالفاظ وانطباعاتها الخاصة ، يترك لمدى توفيق الممثل في تعود الصياغة الفورية ، وسرعة بديهته في الرد على زميله .

وقد قابلنا بعض رفاق النشمي في تلك المرحلة ، وسألناهم عن طريقة « تأليف » المسرحية المرتجلة . **قال عبدالرحمن الضويحي - الممثل والمؤلف المسرحي - كان النشمي يقود عملية التأليف ولكنه لم يكن يقوم بها منفرداً ، كان**

(١) قرعة : قرعاء ، الصلبوخ : القار .

يكتشف الفكرة أو يحددها ، وأحياناً كنا نعاونه في ذلك أيضاً ، وعقب ذلك يتم تحديد الممثلين وأدوارهم ، ثم يجري التدريب على التمثيل ، وكان كل ممثل يؤلف دوره الخاص من خلال التمثيل ذاته ، ونكرر التدريب حتى يعرف كل شخص حدود دوره ، والمعاني أو العبارات التي سيلقيها على وجه التقريب ، ولما كان النشمي يقيس نجاح المسرحية في ضوء ضحكات الجمهور وصخبه ، فقد كانكل واحد منا يحاول انتزاع الضحك بالمبالغة في الاداء والإغراب في الكلام ، وإذا رأى الممثل أن زميله ألقى عبارة مثيرة أو ابتكر حركة مدهشة أثناء التدريب وأعجب بها ، غافله أثناء التمثيل وسبقه إلى أدائها أمام الجمهور ، وتركه لغيظه ليخترع غيرها . . وكان هذا يعني في النهاية أن المسرحية تتغير وتتبدل كل ليلة تقريباً .

ويضيف حسين الصالح الحداد إلى حديث الضويحي ما يفيد أن الحداد نفسه كان يقوم بما يشبه وظيفة السكرتير للفرقة ، فكان الممثلون يؤلفون أدوارهم كما أوضح الضويحي ، وكان هو ـ الحداد ـ يسجل كتابة ما يسمع من كل منهم . فسألناه : هل كان ذلك يعني الالتزام بما كتبت أثناء التدريب ثم التمثيل على المسرح؟ فنفى ذلك قائلاً : كلا . . . وإنما كان مجرد محاولة لتحديد المسار العام حتى لا ننساه في اليوم التالي ، والأمر في النهاية كان يترك لاجتهاد الممثل ومدى تذكره لما جرى عليه الاتفاق من قبل .

هذا ما يخص اسلوب التأليف كملمح أول عن المسرحية المرتجلة .

ـ ونعود إلى مذكرات النشمي عن الفترة لنأخذ عنها خصائص المسرحية المرتجلة . فنرى أن الفكرة أو الشخصية كانت تستمد وضوحها النسبي من أنها حدثت بالفعل أوموجودة مشاهدة واقعياً ، فكأن ذلك كان بديلاً ـ بصورة ما ـ عن حفظ « الدور » والتزام تطور الفكرة بالنسبة للممثل ، إذ يجتمع

الممثلون جميعاً على محاكاة نموذج معين يعـرفونـه . وهذا قـد حدث في « مـدير فـاشل » كـما حدث في « عجـوز المشاكـل » و« بلاوي » و« قـرعة وصلبـوخ » **وهــذه النـماذج من المشكــلات والشخصيــات لم تمــر بمرحلة من التحليـــل وإعادةالتركيب ، أي التأليف ، وكانت تؤدي بصورة شبه مباشرة ، والدليـل على ذلك أن جمهور المشاهدين كان يفطن أيضاً إلى الشخص المقصـود بصورة محددة ، ولا يلتفت إلى النموذج أو الظاهرة ككل ، وهذا يعني ضعف المعالجة الفنية** . وكان من الطبيعي ـ وقد فطن الجمهور إلى شخص المدير المقصـود في المسرحية ـ أن يغضب المدير نفسه ويهدد الممثلين ثم يحاول رشوة مديـر الفرقـة ـ النشمي ـ كما جاء بالمذكرات .

وكان يمكن القول بأن الجمهور كان يسـاهم في عملية التـأليف المرتجـل ، وكـان فقدان النص المكتـوب والاكتفاء بـالتقيد بـالمضمون العـام يتيـح هـذه المشـاركة ، دون إربـاك للعمل ، فعنـدما شـاهد الجمهـور مسرحية « مـدير فاشل » تطوع بإمداد الفرقة بمعلومات أخرى عن « هذاالمدير » ، فـاستمرت الفرقة في التمثيل ، متأثرة بما تسمع يوماً بعد يوم.

وقد شارك الجمهور في التأليف بأسلوب آخر ، وذلك حين رفض مسـرحية « قـرعة وصلبـوخ » فألغيت عـلى الفور ، ولا شـك أن الاعتراض عـلى المسرحية يستحق قـدراً من التـأمـــل في مـوقف المجتمـــع من الفن ، وفهمـه لمعنى النقــد الاجتماعي ، ولكن الذي يجعل هذا التـأمل نـاقص الجدوى هـو انعدام النص ، فلا نستطيع أن نعرف بالضبط هل اعترض الجمهور على رؤية جوانبه السلبية محل تندر وسخرية على المسرح ، على حين لم يرفض رؤية هذه الجوانب لاصقـة زاعقة في شخص واحد هو المدير ، أو أن أسلوب المعـالجة كـان رديئاً فكـان الاعتراض على الفن لا على الفكرة !! ومع ذلك ففكرة المسرحية لا تخلو من استفزاز ، فهذا الـثري الذي وجـد النفط يتفجر من صحن بيتـه بين يـوم وليلة راح يطعم فـرسه

اللوز المقشر ، ويجوب أقطار العالم بغير هدف إلا الهروب من الملل ، وربما مثل هذا الموضوع الآن لا يثير الحساسية ، ولكن ظروف الخمسينات تختلف كثيراً في جوانب عديدة .

ومهما يكن من شيء ، فلم يكن المسرح المرتجل مرتجلاً في النص المسرحي فقط ، وانما في كافة الوسائل الفنية التي تعين على إبراز المسرحية أقرب إلى الاقناع ، فالمناظر المسرحية غاية في السذاجة ، والثياب تصنعها الفرقة نفسها على عجل وكما تظنها ، والإضاءة مجرد مصباح معلق . . . إلخ . وهذا لا يغض من شأن المسرح المرتجل ، كما لا ينال من قيمة الجهد الذي بذله النشمي شخصياً ، فبصرف النظر عن المستوى الفني الذي هو نتاج قدرات البيئة عامة ، يتمثل الكسب الأكبر في اكتشاف مجموعة من المواهب التي استفاد منها المسرح فيما بعد ، وتعويد الجمهور على الذهاب إلى مكان عام لمشاهدة عمل فني ، والتمهيد لتقبل الطور الثاني المنتظر(١) .

ونلاحظ أخيراً أن المسرح المرتجل قد استمر عند النشمي وفرقته حتى عام ١٩٥٧ حين طلبت دائرة الشؤون الاجتماعية (وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل فيما بعد) أن ينظم المسرح نفسه ويعمل تحت إشرافها ، فرأى النشمي ورفاقه أنه لا بد من تغيير أسلوب العمل ، ومن بين التغييرات التي رأوا ضرورتها الاعتماد على النص المكتوب والالتزام به ، وقد أدى هذا الى صدام متوقع بين ممثلي الارتجال وممثلي الالتزام بالنص ، مما أدى الى تغييرات في أشخاص الممثلين وضرورة ضم مواهب جديدة ، على أبواب تأسيس « المسرح الشعبي » .

---

(١) يذكر النشمي أن مجموع المشاهدين من الرجال لفرقته يومي ٨ ، ٩ أكتوبر ١٩٥٧ بلغ ٢٣١٥ شخصاً ، وعدد النساء بلغ يوم ٩ اكتوبر ١٣٤٣ ، كما يذكر أن مسرحية « تقاليد » التي مثلت على مسرح مدرسة الصديق عام ١٩٦٠ شاهدها من واقع احصاء تذاكر الدخول نحو ستة آلاف شخص . أنظر مجلة رسالة النفط مارس ١٩٦١ .

على ان استمرار المسرح المرتجل الى سنة ١٩٥٧ لا يعني أنه كان الاسلوب السائد ، وان مسرح النشمي كان الوحيد . ومذكرات النشمي تشير الى تحول مركز الاهتمام المسرحي من المدارس الى النوادي على أبواب الخمسينات ، ففي سنة ١٩٤٨ قامت جمعية المعلمين بإنشاء نادٍ لمزاولة التمثيل بقصد الزيادة في دخل الجمعية للإنفاق على نواح أخرى ، « وكان لا بد أن أتجه مع زملائي والأستاذ حمد الرجيب الى نادي المعلمين لنواصل نشاطنا الفني » ولكن النشمي لم يواصل نشاطه الفني في نادي المعلمين ، فسرعان ما سافر الى القاهرة بضعة أشهر ، ثم عاد ليواصل أسلوبه القديم مع فرقته ، وهذا ما يجعلنا نرجح أن هدف نادي المعلمين من التمثيل لم يكن زيادة الدخل « وإن أعطت هذه العبارة في ذاتها فكرة عن الرواج الفني) وإنما تقديم أسلوب أرقى في التمثيل من خلال مواهب على جانب من الثقافة ، والاعتماد على نصوص مكتوبة وعلى جانب مشهود له من الجودة . **وبذلك تكون مرحلة التأسيس قد مضت في خطين متوازيين : خط الإرتجال وخط المسرح المكتوب ، وباللغة الفصحى أيضاً . وهذا الخط الثاني قد تأخر قليلاً ، وإن كان ـ من حيث الوجود المجرد ـ هو الأسبق في المدارس ، لكنه انتظرحتى ينهض به المعلمون لا التلاميذ ، على مستوى يمكن أن نسميه التجريب .**

يتأكد لدينا هذا الاحتمال أكثر حين نعرف جانباً عن المسرحيات التي مثلت في نادي المعلمين . وأول ذكر لهذه المسرحيات نجده في مجلة البعثة (نوفمبر ١٩٥١) حين يلخص إبراهيم الشطي مسرحية « وفاء » ، ويذكر انها المسرحية التي مثلها نادي المعلمين . والمسرحية تعتمد على المغامرة والمصادفة ، ويبدأ إبراهيم الشطي تلخيصها بقوله : « إن قصة وفاء هي قصة الأميرة الجميلة أو قصة تلك الفتاة الساحرة التي يجلب لها جمالها الشقاء والتعاسة » . ومن الواضح انه يلخص عن نص مكتوب ، ومقسم بطريقة محددة ، فبعد مرور بعض الحوادث يتزوج البطلان ، ويذكر على الفور انه تم المنظر الأول ، وهكذا إلى أن

يصل إلى المنظر الرابع .

وتذكر لنا مجلة « الرائد » (يونيو ١٩٥٣) خبراً عن تمثيل مسرحية جديدة ، تسوقه تحت عنوان : « سر الجريمة وكيف فشلت الحفلة » . أما الخبر فيقول : « قامت جماعة التمثيل بنادي المعلمين بتمثيل رواية جديدة اسمها « سر الجريمة » وهي من إخراج الأستاذ حمد الرجيب ، وقد حشد كل ما هو كفيل بنجاحها من تمرين كاف واستعدادات فنية هائلة من مناظر وملابس ومكياج ، ولكن لم تكد تبدأ الرواية حتى انقطع التيار الكهربائي » !! وتذكر المجلة عقب ذلك انه بعد خمسة عشر يوماً من الحفلة الفاشلة مثلت الجماعة نفسها « مجنون ليلى » لشوقي وإخراج حمد الرجيب أيضاً ، ونظراً للهرج الذي ساد الحفلة الأولى حين انقطع التيار اختصرت المقاعد الى ٥٠٠ مقعد فقط ، وحجزت كل درجة عن الأخرى ، وزاد عدد المنظمين والمشرفين. ثم يقول كاتب الخبر : « وقد كانت تلك الليلة ـ ليلة تمثيل رواية مجنون ليلى ـ ليلة لم يكن لها مثيل من قبل ، ولم تشهد الحفلات في الكويت مثلها هدوءاً ونظاماً، فاستمتع المتفرجون بجو ساحر شاعري نقلهم الى الحب والغرام في عصر بني أمية » . ثم يعود الكاتب إلى برنامج الحفل فيذكر أن الأمسية ختمت « بفصل هزلي عالج بصورة فكهة بعض مشكلات الشعب اليومية والتي تدور في كل مجلس وناد » .

وتدلل المجلة على نجاح الحفل ومستوى التمثيل فيه ، فتنشر نص رسالة من رئيس المعارف (الشيخ عبدالله الجابر الذي حضر الحفلين : الفاشل والناجح) إلى حضرة مدير نادي المعلمين يظهر سروره بالتمثيل على مسرح الصباح في مساء الخميس ٢٥ الجاري . وتاريخ الرسالة ٢٧ يونيو ١٩٥٣ .

ويذكر مكي القلاف انه مثل مسرحية « مجنون ليلى » سنة ١٩٥٢ على مسرح مدرسة النجاح [١] ، وتذكر مجلة « الرائد » في مكان آخر أن النادي

(١) مجلة صوت الخليج ١٩٦٢/٧/٢٦

الأهلي مثل مسرحية « مسمار جحا » ولكنها لا تعطي عنها تفاصيل كافية .

وخلاصة الأمر أن المسرحية المكتوبة عاصرت ـ لسنوات قليلة ـ المسرحية المرتجلة في الكويت ، وانه بعد تزايد المثقفين الكويتيين كان لا بد أن يتقدم الفن المسرحي ، وبجهودهم خاصة ، وأن هذا المسرح الذي أنشأه المثقفون من خلال تنظيمهم المهني (نادي المعلمين) بدأ يحظى بتشجيع المسؤولين ورعايتهم ، وانه كان جديراً بذلك إذ قدم أعمالاً مشهوداً لها بالجودة مثل « مجنون ليلى » وتستحق جهداً خاصاً في الاداء ، ولكن هذا المسرح ـ المثقف ـ لم يستطع تماماً أن يشق طريقه من خلال أسلوبه الخاص ، فكان يحاول إرضاء الأذواق المختلفة بتقديم أكثر من لون في العرض الواحد ، غير مهتم بوحدة الانطباع أو الجو ، ففي مصر يقدم بيت الكويت تمثيلية عن غزوة بدر ، ولا يجد بأساً في أن يعقبها بمسرحية فكاهية « مهزلة في مهزلة » ، وفي الحفل الذي نجح تتجاور رائعة شوقي الخالدة « مجنون ليلى » مع فصل هزلي يعرض مشكلات الحياة اليومية ، وقدمت عروض خاصة تؤكد ضرورة استمرار الاتجاه الترفيهي ، كمسرحية « وفاء » ، لتدعيم موقف هذاالاتجاه الجاد في الحركة المسرحية الكويتية .

وقد قدم « المسرح الشعبي » من بدايته حين عرف باسم فرقة الكشاف الوطني ، سنة ١٩٥٦ ، وإلى سنة ١٩٦٠ وهي السنةالتي توقف فيها عن تقديم المسرحيات المرتجلة ، قدم عشرين مسرحية ، بينها مسرحية واحدة مكتوبة ألفها صقر الرشود وهي مسرحية « تقاليد » ، أما التسع عشرة التي قام عليها نشاط الفرقة فكلها مرتجلة « ألفها » محمد النشمي ، كما أشرف على إخراجها ، وهي على الترتيب: (١) مدير فاشل (٢) خبير اسكت (٣) من المسؤول (٤) مطر صيف (٥) شرباكة (٦) ضاع الأمل (٧) تاليها (٨) بلاوي (٩) تقاليد ـ وهي التي كتبها الرشود (١٠) عجوز المشاكل (١١) ليلة عرسه نام على السيف (١٢) حرامي متقلقص (١٣) أمك طراز أول (١٤) صاروخ شراكة (١٥)

على أمه نـدر (١٦) جني وعطبـه (١٧) قرعـة وصلبوخ (١٨) من المـاضي[١]
(١٩) كل سنة عيدان والسنة العيد الثالث (٢٠) مدرسة ملا صقر .

ومن الواضح أن « المسرح الشعبي » هوالوحيد بين المسارح المـوجودة الآن الـذي عاصر الخمسينـات ، وانه ـ بـذلك ـ الـوحيد أيضـاً الـذي مثـل مـرحلة الارتجال .

---

(١) جاء في مجلة الهدف بتـاريخ ١٩٦١/٤/١٢ أن المسرح الشعبي قـدم مسرحية من المـاضي تأليف الأستاذ حمد الرجيب الذي كتبها باللهجة الكويتية ، وحوادثها تدور في أربعينات هذا القرن .
انتهى كـلام المجلة ولكن النشرة التي أصـدرهـا المسرح الشعبي تجعـل هـذه المسرحيـة ممـا ألف النشمي أيضاً !



البواكير : أهم الملامح

في غياب التوثيق الكتابي والصوتي يكون من الصعب إصدار أحكام سليمة على اتجاهات فن المسرح في تلك المرحلة ، مع التسليم سلفاً ببساطة العرض المسرحي الى حد كبير . ومع هذا فإن طفولة الحركة المسرحية في الكويت لن تكون بدعاً بين الطفولات ، بل ستمر في المراحل والاتجاهات نفسها تقريباً ، والكم القليل الذي توفر لنا من خلال نشر النصوص المسرحية ذاتها أو تلخيصها ، فضلاً عن المسرحيات المؤلفة قبل قيام الحركة المسرحية ، ومن خلال تحليل المقالات النقدية القليلة التي كتبت حول المسرحيات المؤلفة محلياً واحتفظت بها صحافة تلك الفترة المتقدمة نسبياً ، من خلال ذلك كله يمكننا ـ دون مغامرة خطرة ـ التعرف على اتجاهات المرحلة الأولى من مرحلتي المسرح في الكويت ، ويمكن إجمالاً رصد أربعة اتجاهات :

١ ـ الاتجاه التعليمي .
٢ ـ الاتجاه الواقعي النقدي .
٣ ـ الاتجاه الرومانسي .
٤ ـ اتجاه التسلية والترفيه .

ولا نستطيع أن نجزم أيها أسبق ظهوراً لقصر المرحلة زمنياً ، ولغياب

التواريخ المحددة . ولهذين السببين يمكن القول بأنها وجدت معاً على التقريب .

(١) الاتجاه التعليمي :

هذا الاتجاه أصيل في المسرح العربي خارج الكويت ، فالمسارح عادة تبدأ منه ، ليكون المسرح أكثر إقناعاً لمعارضيه في الأجيال المحافظة التي ترفض وتقاوم التغيير بدعوى الفساد ، فحجة المطالبين أنه ينير الأذهان ، وأن رسالته لا تختلف في شيء عن المدرسة ، فهو يعلم الفضيلة ويهدي الى الخير إلخ ، وسنرى هذا المعنى تكتب من حوله المقالات الكثيرة على أبواب المرحلة الثانية من مراحل تطور المسرح في الكويت ، وهي المرحلة التي شهدت مقاومة جادة ، لأنها شهدت المسرح الحقيقي وما يستتبع بالضرورة من تغيير . هذا بالإضافة إلى أن المسرحية التعليمية أسهل إدراكاً وأداءً أيضاً بالنسبة للمبتدئين . ويمكن أن نزعم أن بواكير المسرحيات التي ألفت ومثلت في المدارس وبجهود التلاميذ والمدرسين منذ عام ١٩٣٦ بحافز من حمد الرجيب تدخل في نطاق التعليم انسياقاً مع ظروف ودوافع مؤلفيها وممثليها معاً ، كما يمكن اعتبار أول نص منشور (من الجاني) نموذجاً لهذا النوع من التمثيليات ، كما يمكن أن نضيف الى النصوص الموضوعة داخل المدارس النصوص التي تؤدي في المناسبات العامة ، وبخاصة الدينية ، كغزوة بدر ومولد الرسولﷺ ، وما إلى ذلك .

(٢) الاتجاه الواقعي النقدي :

وهذا الاتجاه هو الأكثر ازدهاراً ورواجاً في تلك المرحلة ، وهو يمثل أولى خطوات خروج المسرح من المدرسة إلى المجتمع الشامل ، كما أنه الاتجاه الذي استطاع أن يحتضن المسرحية المرتجلة ، وهذا هو المنطقي إذ تستمد موضوعاته من

الواقع المباشر والمشاهد كما بيّنا ، وكان الهدف من مسرحيات هذا النوع نقد التعقيدات الإدارية المستجدة التي لم يألفها الناس ، والتهكم على سلبيات مرحلة التطوير السريع التي كانت تعيشها الكويت ، وقد رأينا أن هذا اللون من الموضوعات كان رائجاً ومحبوباً من الناس ، وسنرى انه ينال الحظوة ذاتها من نقاد تلك المرحلة ، فإذا كان النص معدوماً فإن الكتابة حوله - على قلتها - قد بقيت لتعطينا مؤشرات الاتجاه للذوق العام ، كما تعطينا صورة لأسلوب النقد بين شباب الكتاب في الجيل السابق .

وعبدالرزاق البصير يكتب لنا مقالات في « الشعب » يبدي فيها إعجابه بهذا اللون من المسرحيات النقدية ، وبما يبديه من نقد مباشر لقطاعات من الموظفين ، وإن تمنى أن يظهر في ثوب فني أكثر توفيقاً . يقول عن مسرحية - لا يسميها - مثلها المسرح الشعبي على مسرح مدرسة صلاح الدين : « . . . أول ما أحب أن أنص عليه هنا إعجابي وإعجاب الكثيرين بهذه الجرأة الأدبية التي تحلى بها الأستاذ النشمي في معالجته لبعض المشاكل ، فهو لا يلتوي ولا يدور ، وإنما يسمي الدائرة التي تقع في الأخطاء تسمية واضحة ، وهذا أسلوب أميل إليه كل الميل . وأنا ألاحظ أن الأستاذ النشمي مقصر فيها بعض التقصير ، مثال ذلك انتقاده لذلك الطالب الكويتي الماجن ، فقد نقل الجمهور فجأة الى طالب مستهتر خشن الطباع . . . (١) إلخ ، ثم يذكر بعض الموضوعات التي راقته في نقد البيئة ، مثل جماعة أوقعوا بلص وذهبوا لتسليمه الى الشرطي فراح يسألهم كيف عرفوا انه لص فأخذوا يسخرون منه ويوبخونه لأن هذا أمر مسلَّم ، ومثل الطريقة المتبعة في تبليط الشوارع ، ومتحف الكويت الوطني الذي ينشئه ويشرف عليه شخص غير كويتي ، ومعالجة الأمراض بالأحجبة والبخور . وفي مقال آخر(٢) يبدي البصير إعجابه بمسرحية ذات نزعة

---

(١) مجلة الشعب ١٩٥٨/٢/٢٧ .
(٢) مجلة الشعب ١٩٥٨/١٠/٢٣ .

واقعية ، وموضوعها عن المهندس المدلل الذي يراقب العمال وخلفه من يحمل له مظلة ، ثم يكتفي بأن يوصي العمال بالاستمرار في الحفر والهدم وينصرف إلى صديق له يحتسيان الشاي ، وحين يأتي المفتش ويثور في وجه المهندس لانصرافه عن العمل ، يحتج المهندس بأنه غير مقتنع بجدوى العمل ، إذ كيف يهدم بيتاً جديداً ، وهنا يشاركه المفتش رأيه ، ويصدر أمراً بالتوقف عن الهدم ، ولكن الهدم متوقف فعلاً لأن العمال قد أخلدوا الى الراحة واللعب منذ جلس المهندس لاحتساء الشاي .

ويختتم البصير عرضه للمسرحية بقوله : « وعلى أي حال فإن المشاهدين قد استمتعوابفرصة معبرة عما يجيش في صدورهم من نقد الفوضى الموجودة في بعض الدوائر ، ونأمل أن يقوم هذا المسرح بمعالجة أكثر عمقاً لمشاكلنا المحلية ، وأحب أن أنص هنا أن العنصر النسائي لا يمكن أن يقوم به الرجال بأي حال من الأحوال » (١).

وقد حاول محمد النشمي إعادة عرض بعض مسرحياته القديمة محاولاً اتخاذ نفس الأسلوب القديم في توجيه النقدالمباشر إلى الوزارات والدوائر ، وذلك حين حاول تقديم « شرباكة » مرة أخرى ، ولكن المحاولة لم توفق ، وتوقف الأمر عند تعريفنا بأسلوبه وجانب من موضوع المسرحية القديمة المرتجلة (٢).

ولكن . . . هل كانت فوضى (الدوائر) في الكويت مزعجة الى هذه الدرجة التي تجعلها موضوعاً أثيراً وبارزاً ، وتجعل الهجوم عليها محل رضاء عام من الجمهور ومن الكتاب أيضاً ؟! لا نظن . . . . ولكن يمكن تلمس السبب في التوقيت والأسلوب الذي سار عليه العمل في هذه الدوائر ، وهو توقيت لم يخل

---

(١) السابق نفسه .

(٢) راجع ما كتب عن مسرحية « شرباكة » في مجلة النهضة ١٣/٥/١٩٧٢ .

من المفاجأة ، واسلوب غير مألوف ، وهذا هو التعليل المقبـول ، حتى وإن كانت هناك تجاوزات قد حدثت بالفعل .

(٣) الاتجاه الرومانسي :

وقـد سار هـذاالاتجاه في خـطين متوازيـين بتقـديم المسرحيـة التـاريخيـة ، وبمسرحية المغامرات والبطولة والتغني بالمثالية .

ولا نستطيع بسهولة أن نضيف تمثيليات المناسبات الدينيـة إلى هذا الاتجـاه الرومانسي ، وإن كـانت مجرد الإشـادة بالمـاضي وإحياء صفحـة من أمجاده كـافية لإدخال هذا النوع في الرومانسية ، ولكن تمثيل مسرحية « مجنـون ليلى » لشـوقي هو البداية المؤكدة والواضحة لـلاتجاه الـرومانسي في الحـركة المسـرحية ـ وهـذه المسرحية مثلت موسمين متتالين في عامي ١٩٥٢ و١٩٥٣ كـما يدل اقتبـاس مجلة « الرائد » عن الحفـل الذي نجـح ، وتقريـر مكي القلاف المشـار اليه سـابقاً .
وسنرى أن المسرحية التاريخية تمثل نقطة البداية في المرحلة التالية . وهي البـداية القابلة للاستمرار والتطور ، دون أن تتميَّع وتفقد ذاتها ، وتظل تدور في مكانها ، كما يحدث عادة لتيار التسلية والترفيه .

وفي سنـة ١٩٥١ يقدم نـادي المعلمين مسرحيـة « وفاء » التي أشرنـا إليهـا سـابقـاً ، وهي كـما عـبر ملخصهـا ـ عن الجميلة التي يجلب لهـا جمـالهـا الشقـاء والتعاسة ، ولكنها لا تعرض «الجميلة»في علاقاتها الاجتماعية العاديـة ، وإنما من خلال أجواء البـطولة والمكيـدة والثبات والمثـالية . فـوفاء أمـيرة مدللة محبـوبة ، يتزوجها قائد والدها بعد أن أحرز نصراً عظيـماً ، وتعيش في بيته سعيـدة ، ولكن نفير الحرب يستدعيه ، فيترك القائد زوجته الأميرة في رعايـة كبير خـدمه ، الـذي يهوى الأميرة ويحـاول إغواءها ، وإذ ترفضـه وتؤنبه يلقي بهـا في السجن ، ويقتل خادماً أميناً أراد أن يستنجد بالزوج الغائب ، بل يذهب العاشق الخـائن إلى أبعد

من ذلك إذ يراسل سيده ويضلله ويستصدر منه إذناً بقتل الزوجة الوفية ، وهنا يسلمها كبير الخدم إلى الجلاد ، الذي يطلقها مع ولدها في الغابة ويعود بعيني كلب كعلامة على قتلها . ويمضي الزمن ليعود الزوج ـ الأمير عزالدين ـ ويخرج إلى الغابة للصيد ، ويتذكر زوجه ويندم على تسرعه ، فيراها ، ويأخذ بمناجاتها يحسبها طيفاً ، ولكنها توضح له كل شيء ، وحين يعلن عزمه على الانتقام من كبير خدمه ، تعلن عفوها عنه ليعيش الجميع في سعادة .

هذا تلخيص للتلخيص ، لم تنسب المسرحية إلى مؤلف معين ، وهي تعطي صورة لنوع آخر من المسرحيات ، وهو مسرحية المغامرة والحب والخيانة والوفاء ، وهذا النوع الهارب من الواقع ، المتعلق بمثاليات الحياة لا يعيش طويلاً ، وبخاصة في بيئة ذات منطق عملي مثل الكويت ، وهذا ما كان ، فقد تجاوزت الحركة المسرحية هذا اللون من الموضوعات ، ولم يبق من الرومانسية إلا جناحها التاريخي ، وهو ليس مبتوت الصلة بالبطولة والمخاطرة أيضاً ، ولكنه لا ينفصل عن الواقع تماماً مثل مسرحية « وفاء » ، وإنما يظل في إطار « الواقع التاريخي » المقبول ، ولعل هذا ما أتاح له أن يستمر بعض الوقت ، وهو لا يزال يغذي المسرح في الكويت بين حين وآخر ، ولكن ليس بالدرجة التي تجعل منه ظاهرة واضحة .

(٤) اتجاه التسلية والترفيه :

وقد كانت الفرق المدرسية ، وفرق النوادي بعد ذلك ـ تحرص على تقديم هذا اللون من المسرحيات ترويحاً عن المشاهدين ، وترغيباً لمستوى معين منهم ، ولكي توجد قدراً من التوازن بين الموضوعات الجادة والمواقف الضاحكة لجمهور لم يألف التركيز المستمر على موضوع واحد . وقد تكررت في الاقتباسات السابقة عبارات عن تقديم فصل هزلي ، أو مشهد فكاهي في أعقاب مسرحية أخرى

جادة ، وهنا نـلاحظ أن المسرحية الهـزلية لم تكن تعتـبر دعامـة للحفل وإنمـا هي تلحق به بقصد الترويح ، ولم يكن منظم الحفل يهتم بوحدة الانطباع مثـلاً ، فقد شاهدنـا في حفل « بيت الكـويت » كيف مثلت مسرحية عن غـزوة بدر وأعقبهـا تمثيـل « مهزلـة في مهزلـة » ، وفي الحفل الـذي نجح مثلت « مجنـون ليلى » ومـع امتـدادهـا وروعتهـا « ختمت الحفلة بفصـل هـزلي عـالـج بصـورة فكهـة بعض مشكلات الشعب اليومية ، والتي تدور في كل مجلس وناد » ، وهذا الطور قـد مرَّ به المسرح في كل مواطنه العربية بصور مختلفة ، قد تكون تمثيل فصل هـزلي ، كما حدث في الكويت ، وقد تكون تقديم فاصل غنائي كما يحدث في مصر من خلال مسرح سـلامـة حجـازي مثـلاً ، الـذي كـان يقـطع سيـاق الحـوادث ـ داخـل المسرحية ـ لينطلق في الغناء لأدنى ملابسة ، وكان الجمهور يذهب ليسمـع الغناء أكثر مما يرغب في مشاهدة التمثيل .

ويمكن اعتبار مسرحية « مهزلة في مهزلة » بداية الاتجـاه الترفيهي في المسرح الكويتي ، وقد نشر جزء يسير من الفصل الأول في مجلة البعثة (فـبراير ١٩٤٨) ثم نشرت في كتاب مستقل بعد ذلك،وهذه المسرحية أول ثمار التعاون الفني بين حمد الرجيب وأحمد العدواني، فالأول اقترح الفكرة والثاني نظمها شعـراً وأضاف ـ من خلال النظم ـ تفاصيلها وملامحها ، وهي أيضاً أول مسرحية كويتية نظمت شعراً. وفيها نرى الصديق (حنبل) صاحب الثروة والتجارة يعلم بمرض حبيبته سلمى ، فيقرر الرحيل اليها ، فيلقي بأختامه ومفاتيح خزائنه الى صديقـه الأثير (تنبـل) الذي يغـريه بـالسفر ، ومـا يكـاد حنبـل يمضي حتى يـظهـر تنبـل عـلى حقيقته ، فيقول مزهواً وقد أضمر أمراً :

إنـني صـاحـب المـحـل بيـدي الشـغـل والـعـمـل
أنـا نـاه وآمـر ومـديـر بـلا جـدل

حيل كلها الحيا ة ، ولي أبرع الحيل
إنما الأمر في يدي صارم في يد البطل

ويعود حنبل ليجد ثروته في يد غيره ، ولكن هل يستسلم لما حدث ؟ يمكن تتبع المآزق وكيفية التخلص منها بكثير من التشويق والتماسك ، والمسرحية ليست هزلية بالقدر الذي يوحي به اسمها ، فالمهزلة الحقيقية تبدو في تحميل الأمانة لمن لا يؤتمن ، فعنصر التسلية فيها على جانب من الرقي والاتزان . ويعلن أحمد الشرباصي إعجابه بالمسرحية(١) ، لخلوها من العنصر النسائي (!!) ولنجاح كاتبها في اختيار الأسماء التي توحي بخصائص أصحابها ، « والمسرحية بعد هذا منتزعة في فكرتها وحوارها من صميم الحياة . . . بما فيها من غرائب ومتناقضات ، فهي تصور لك في براعة حكيمة ، وفكاهة فكهة كيف يتجسم مركب النقص في نفوس الضعفاء ، فيحاولون تعويض نقصهم بالتعالي على سواهم ، أو التظاهر بما ليس عندهم »(٢).

ولكن الرجيب استقل بمحاولة أخرى ، ومن ثم كانت نثرية ، تنتمي الى هذا اللون الترفيهي ، هي مسرحية « خروف نيام نيام » التي نشرتها مجلة « البعثة » في حلقات متتابعة(٣) ، وهي مزيج من أجواء « ألف ليلة وليلة » ، والحياة الشعبية في مصر ، وأوضاع الكويت ومشكلاتها الخاصة ، ولكن هذا كله يجتمع في بناء غير محكم ، لكي يقول أشياء كثيرة ، أهمها استجلاب الدهشة والضحك من خلال المآزق والتوقعات . و« الحكاية » هي الإطار الممكن اطلاقه على هذه المسرحية ، فوزراء الملك يظلمون الرعية باسمه ، ويمالئون القوي الظالم

---

(١) مجلة البعثة : يناير ١٩٤٩ .

(٢) السابق نفسه . ولعل القراءة للنص الكامل تعطي انطباعاً باحتمال معنى سياسي وراء شخصية تنبل ، دعيّ الشجاعة والامانة .

(٣) من عدد يناير الى عدد أغسطس سنة ١٩٤٩ .

على الضعيف صاحب الحق ، وهذه المقولة تظهر لنا من خلال شكوى يتقدم بها رجل من الرعية ضد خروف الملك ، ولكنه لا ينصف ، فيدافع آخر متفلسف عنه ، ويظل يكافح الفساد في جهاز الحكم وبين طبقات الشعب إلى أن يقتنع الملك بانحراف وزرائه وحجابه فينزل بهم العقوبة ، ويظهر لنا في النهاية أن الملك هو الذي دبر الأمر كله ليختبر أجهزته المعاونة .

وقد عادت فرقة المسرح العربي الى « خروف نيام نيام » فأعادت صياغتها بما يناسب مستوى الفكر المسرحي الحالي . وعرضت في موسم ١٩٨٢/٨١ ، أخرجها فؤاد الشطي ، ولاقت نجاحاً طيباً . ستكون لنا وقفة مع هذه المسرحية في مكان آخر من هذا الكتاب .

ونضيف الى هذا اللون الترفيهي أكثر مسرحيات النشمي في هذه المرحلة ، ونذكر منها : «ليلة عرسه نام على السيف » ، و« على أمه نذر » ، وهذه الأخيرة تصور بعض العادات القديمة كالعلاج بالأحجبة والبخور ولكن في جو ضاحك ساخر ، كما كانت تستعين بالموسيقى والطبل والغناء الشعبي . . . إلخ .

هذه هي الاتجاهات التي يمكن رصدها في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ المسرح في الكويت ، لم نستقص المسرحيات التي قدمت واكتفينا بالمثال لإبراز الملامح العامة لمرحلة المخاض التي سيولد في أعقابها مسرح كويتي يحاول أن يتميز وأن يمتاز . وليس من حقنا أن نزعم بأن اتجاهاً من هذه الاتجاهات الأربعة كان يكتسب أهمية أكثر في درجة الإقبال الجماهيري ـ مع وجود الأفضلية من وجهة نظر الحكم النقدي بالطبع ـ فالجمهور كان متشوقا للتجمّع ، وللمعرفة والتسلية ، ولما يثير عواطفه ، ولما يرضي حاسته الناقدة ويعبر عن رفضه أو تحفظه تجاه خطة التغيير التي كانت تسير عليها الكويت في تلك الفترة ، وأيضاً فإنه من الصعب استخلاص النص المسرحي الواحد ليكون شاهداً على اتجاه معين ، فهذا شيء لا يخلو من

تعسف ، والمسرحية الهازلة التي تكتب لإضحاك الناس والترفيه عنهم لابد أن تقول شيئاً إلى جانب ذلك أو من خلال ذلك . . . وهكذا .

والعمل الكبير الذي أداه المسرح في تلك المرحلة المبكرة انه خلق عند الناس « عادة المسرح » وانتزع احترامهم لدوره الاجتماعي والتثقيفي ، ولكن ظل إيمانهم بدوره الفني ضعيفاً مزعزعاً ، إذ ظل الفنان الذي يقبل الظهور على الخشبة وقد غير وجهه وثيابه ، ووقف يعرض نفسه أمام الناس ، ظل موضع الاستهجان ، إن لم يكن أكثر من ذلك - كما تدل مذكرات النشمي - فإذا عرفنا انه في مجال الاضطرار كان الرجال يؤدون أدوار النساء استطعنا تقريب معنى « الصعوبة » التي كان يواجهها رجال المسرح من ذلك الجيل المؤسس ، ومدى وقيمة العمل الكبير الذي ظلوا يصنعونه بجهدهم وبوحي من ولائهم للفن وحده ، نحو عشرين عاماً ، حتى بدأت الدولة ترعى الحركة المسرحية ، مادياً ومعنوياً .

حمد الرجيب :

ليس من السهل العبور بمرحلة البواكير بالنسبة للحركة المسرحية في الكويت دون التوقف عند جهود حمد الرجيب المتنوعة ، التي يمكن إجمالها في عبارة مختصرة وهي **أنه بإدراكه الخاص استطاع أن يضع المسرح في الكويت على الطريق الصحيح** .

تذكر بعض المصادر أن حمد الرجيب أول هاو للمسرح ، إذ مثل أول مسرحية في الكويت سنة ١٩٣٨ وكان عنوانها « إسلام عمر » ومثل فيها دورين : امرأة (فاطمة) ورجل (سراقة)[١] ، وهذا يعني أن الرجيب قد ظهر كممثل أولاً ، الا أن المصدر نفسه يذكر أن تلك السنة (١٩٣٨) قد شهدت تكوين عدة فرق مدرسية تمثيلية ، ما لبثت أن ملأت فترة العطلة الصيفية بتمثيل المسرحيات ، ويذكر منها : « هملت » ، « المروءة المقنعة » ، « في سبيل التاج » ، « فتح مصر » . ويذكر أخيراً أن الرجيب هو الذي أشرف على جميع هذه التمثيليات . وحين نضع هذا التقرير بإزاء تعليق آخر نشر تحت صورة لفريق التمثيل بالمدرسة المباركية ـ وقد التقطت هذه الصورة سنة ١٩٣٧ للذين قاموا بتمثيل مسرحية « فتح مصر »[٢] ـ لا نجد صورة أو اسم الرجيب بينهم ، وهذا طبيعي ، فقد كان الرجيب مدرساً ـ ومن ثم عضواً في فريق التمثيل ـ

(١) واجد دوماني ـ مجلة رسالة النفط مارس ١٩٦١ .
(٢) نشرتها مجلة الكويت في ١٦/١١/١٩٦٦ .

بالمدرسة الأحمدية . ومقابلة الخبرين تعطينا مغزى مهماً ، وهو أن الرجيب يعتبر أول من تخطى بقدرته الفنية حدود فرقته ومدرسته ، إذ كان مدرساً بالأحمدية ، وأشرف على إخراج مسرحية مثلها فريق المباركية ، كما يعني أيضاً انه بدأ بالإخراج ، ثم شارك في التمثيل ، وصناعة الماكياج والديكورات ، كما شارك في التأليف مع العدواني ، وألّف منفرداً ، وبذلك عايش العملية المسرحية من أولى خطواتها إلى آخرها .

وقد عرفنا من قبل أنه قام بالأدوار الأولى في مسرحيات : « الميت الحي » ، « من تراث الأبوة » ، « العفو عند المقدرة » . ونضيف اليها : « جابر عثرات الكرام » ، « وفاء » ، التي سبق أن عرضنا لها ، كما شارك بتأليف تمثيلية « من الجاني » وهو صاحب فكرة مسرحية : « مهزلة في مهزلة » وبعدها ألف مسرحية « خروف نيام نيام » وهي إلى اليوم أطول نص مسرحي ألفه كويتي ، على أن الرجيب لم ينصرف عن الاهتمام بالمسرح أمام دواعي الوظيفة ، فقد اختير مديراً لنادي المعلمين في نوفمبر ١٩٥١ ، وكان في الوقت نفسه ناظراً لمدرسة الصباح ، وإبان نظارته لتلك المدرسة قدم مسرحية « وفاء » عن رواية « جنفياف » واشرف على إخراجها ، واقيمت حفلاتها على مسرح مدرسته ذاتها . وكذلك استمر يزاول التأليف المسرحي إلى فترة قريبة ، فقد مثل له المسرح الشعبي مسرحية « من الماضي » التي كتبها الرجيب باللهجة الكويتية ، وقد جعل حوادثها تدور في أربعينات هذا القرن(١) ، كما أشرنا .

وإذا كان منتصف الاربعينيات قد شهد ازدهار المسرح المرتجل بجهود فرق المدارس ، وبواكير المسرحية المكتوبة بجهود نادي المعلمين اولا ثم غيره من النوادي ، فان المسرح كفن ونظرية كان قد بدأ يثير اهتمامات طلائع المثقفين

---

(١) مجلة الهدف ١٢/٤/١٩٦١ .

الكويتيين ، وربما كانت اول مقالة في هذا المضمار كتبها حمد الرجيب ايضا ، ونشرتها مجلة « البعثة » في ثاني اعدادها تحت عنوان : « المسرح واثره في المجتمع »[1] ، ويشيد باهتمام مصر بالمسرح اهتماما ماديا وادبيا ، اذ خصصت عشرين الف جنيه للمسرح المدرسي وحده ، (اي اكثر من ربع مليون روبية) ويشير الى المسرح الشعبي ايضا ، وكيف ان الملك يزور المسرح ويحيي الممثلين ويشجعهم ، وبعد هذه المقدمة التي يراد بها اثارة حوافز التأييد يخاطب البيئة بلغتها ، وهو لا ينسى انها بيئة محافظة ، وانها في مرحلة التفتح للتعليم ، فيقول ـ وكأنه يقطع السبيل سلفا على المعارضين : « كل هذه النواحي الوعظية والاجتماعية والتاريخية التي نقرأها في الكتب والمجلات لا يبقى لها اثر واضح في نفوسنا ، الا اذا لمسنا نتائجها الحسنة او السيئة امامنا على المسرح ، اذ من الصعب ان يرى الانسان عيوبه بنفسه ، وما احوجنا نحن الكويتيين الى مثل هذا المسرح لمحاربة بعض التقاليد والعادات والمشكلات الاجتماعية الضارة بنفوسنا واجسامنا وبلادنا ، لأنه بمثابة مدرسة يتلقى بها الشعب على مختلف طبقاته ما هو صالح لنفسه وجسمه وبلاده ، وما ذلك على سمو اميرنا المحبوب وسمو رئيس معارفنا ورجال النهضة الفكرية هناك ، ومعاضدة الشعب الكويتي الكريم ، بعزيز » .

من الواضح بأكثر من دليل ـ ان المقال مكتوب من القاهرة ، وتذكر بعض المصادر ان الرجيب اوفد الى مصر لدراسة التمثيل سنة ١٩٤٥[2] ، ولكن النشمي يذكر ـ في مذكراته ـ ان ذلك كان سنة ١٩٤٨ وهو ما يصدقه خبر جاء في مجلة البعثة (نوفمبر ١٩٤٨) مؤداه ان الرجيب اوفد الى القاهرة لدراسة فن التمثيل العربي . ويبدو انه كان يتردد على القاهرة بمثابة موظف في بيت الكويت ، او انه ذهب اولا

---

(١) مجلة البعثة ـ يناير ١٩٤٧ ، وقد كتب مقالات أخرى عن أهمية المسرح . انظر مثلاً : « المسرح ضرورة حضارية » : مجلة حماة الوطن ـ يناير ١٩٦١ .

(٢)واجد دوماني ـ مجلة رسالة النفط ـ مارس ١٩٦١ .

على نفقته الخاصة ، لفترات متقطعة ثم اعتمد كمبعوث فيها بعد .

وقد عاد الرجيب من مصر الى الكويت في يناير ١٩٥٠ ، ولم يعد ممكنا ان يعود الى هوايته القديمة ، فقد صارت الوظيفة قيدا اجتماعيا ، وبخاصة ان البيئة كانت تتأهب للانفتاح والتغيير ، وبحاجة الى موظفين مدربين للاشراف على النشاطات المستحدثة ، ومهما تكن طبيعة الوظيفة التي اسندت اليه فان المسرح ظل مجال اهتمامه الاول ، ونستطيع ان نلمح اثر عودته الى الكويت على اخبار المسرح واتساع نشاطه كما تصوره الصحيفة الوحيدة في تلك الفترة ، ففي اعقاب عودته نجد هذا الخبر : « قرر مجلس المعارف انشاء دار حديثة للمكتبة العامة ملحق بها قاعة للمحاضرات ومسرح للتمثيل . . . (كما انه) تقرر تكوين فرقة للتمثيل في كل مدرسة ، وتكوين منتخب من المدارس للتمثيل باسم فريق المعارف وفرقة من حضرات المدرسين »[1] .

اننا نرى في الجمع بين المكتبة والمسرح اثر صداقة الشاعر والفنان ، او احمد العدواني وحمد الرجيب ، وحلمهما بنهضة ثقافية مؤصلة تشكل التغيير المتوقع وتوجه التطور السريع المنتظر . والبدء من تلاميذ المدارس لا غبار عليه ولكنه الحل الطويل الاجل ، واذا فلتكن هناك ايضا فرقة من المدرسين تحرث الارض وتمهدها للجيل القادم الذي سيمثل في قاعة مصممة لهذا الغرض لاول مرة . ومن المؤسف حقا ان حلم الرجيب ظل معلقا نحو خمسة عشر عاما حتى شيد مسرح كيفان ، ولكن هل يتوقف كل شيء في انتظار اقامة مسرح ؟ هذا ما لم يكن ، فقد « بدأ النشاط التمثيلي الذي تقوم به دائرة المعارف ويشرف عليه الاستاذ حمد الرجيب ، وسيمثل فريق المعارف رواية « عدو الشعب » على مسرح المدرسة الاحمدية ، وفريق الاحمدية رواية « غزوة بدرالكبرى» ثم يستمر النشاط التمثيلي لبقية المدارس »[2] .

---

(١) مجلة البعثة ــ مارس ١٩٥٠ .
(٢) مجلة البعثة ــ مايو ١٩٥٠ .

هذا ، ولم يكن قد مر على عودة الرجيب اكثر من ثلاثة اشهر ، ونلاحظ انه بدأ بتنفيذ منهجه لإصلاح المسرح بإقرار مستويين، فللتلاميذ المسرح الوعظي التاريخي والتعليمي ، وللفريق (الرسمي) المستوى الاخر ، انه يقترب من النصوص العالمية الصعبة التي قد يتقبلها الكثير من الناس بصعوبة ، ولكنه رأى بحق انه يجب البدء بذلك حتى يشعر الجميع بالجدية ، وقد كان الرجيب يقوم بنفسه بصناعة (الماكياج) ويشرف على الاخراج ، كما اننا لا نشك في ان اختيار النصوص كان من مهماته الاولى . وفي الفترة ذاتها اختير الرجيب مديرا لنادي المعلمين ، فكان ذلك مجالا اخر لتنشيط الحركة المسرحية .

هكذا بدأ الرجيب يضع المسرح على الطريق الصحيح ، بمده بالفكر العالمي المتطور الجاد ، وبتأسيسه على مستوى ثقافي وعلمي ، وبث خلاياه في كافة المدارس لاكتشاف المواهب الشابة ، وفي سنة ١٩٥٧ ترجم محمود توفيق احمد ثلاث مسرحيات عن موليير ، فلم يجد من يقدر عمله ويعينه على نشره غير الرجيب ، الذي يهمه ان يغني الجو المسرحي بالنصوص القوية ، ويمد الجسور بينه وبين الفكر العالمي ، وفي تلك الفترة بدأ يتحرك في اتجاه اخر يرفد به اتجاهه العلمي المستقل ويقوّيه، وذلك بان يظل على صلة بمنابعه الفنية في مصر حيث درس فن المسرح ، وسنجد له مكاتبات مع زكي طليمات ، استاذه ، وسنجد ان هذه الصلة الروحية والفنية كانت وراء ما تم بعد ذلك من خطوات ، وبخاصة بعد ان تولى الرجيب منصب مدير الشئون الاجتماعية والعمل سنة ١٩٥٤ ، ثم حين صار وكيلا لوزارة الشئون سنة ١٩٦٢ ، وصار امر المسرح اليه على المستويين : الفني ، اذ هو فنان الكويت الاول ، والرسمي ، اذ صار وكيل الوزارة التي كان المسرح من ابرز مهامها وانجازاتها .

الفصل الثالث

البدء من جديد
« طليمات »

١ ــ محاولة تنظيم المسرح :

إن مشكلة « الإدارة » تعد من أعقد المشكلات التي تواجه الدول النامية إلى اليوم ، ووضوح التخطيط وسلامة النظام جزء من الإدارة الناجحة ، ومن الطبيعي أن هذه المشكلة واجهت الكويت ـ الإمارة الطموح التي تحاول اللحاق بالعصر ـ في فترة مبكرة ، وهي ما تزال تواجهها إلى اليوم في كثير من المجالات ، وإلى اليوم أيضا وبرغم الجهود التي بذلت ما يزال المسرح ـ كنظام إداري ـ يعاني ارتباكا ينعكس على المستوى الفني ، مما حدا بولي العهد رئيس مجلس الوزراء أن يتدخل ويكوّن لجنة برياسة وكيل وزارة الشئون الاجتماعية والعمل ، ويشارك فيها أعضاء المسارح ونخبة من المهتمين بالمسرح للبحث عن جوانب وأسباب الضعف ، وقد طرحت حلول عديدة سنعرض لها في مكانها .

ومشكلة التنظيم الإداري والتبعية الرسمية قديمة ترجع إلى سنة ١٩٥٦ حين تبلور اتجاه بعض الشباب الهواة من فرقة الكشافة الوطنية ، وبخاصة بعد أن قدموا مسرحيات لاقت النجاح ، وبذلك أسسوا « المسرح الشعبي » الذي أشهر في ١٩٥٧/٥/١٠ بجهود النشمي وعبدالله خريبط وعبدالله حسين وغيرهم ، ومن

وراء هؤلاء جميعا كان حمد الرجيب وأمنيته القديمة[1] . ولم يطل الأمر بالمسرح الشعبي كفرقة أهلية ، فسرعان ما تدخلت الدولة وتبنته إدارة الشئون ، ومن ثم توقفت فرقة الكشافة عن عملها ، وانتخب مجلس إدارة كما انتخب النشمي رئيسا له .

تلك هي بداية التنظيم ، ولكن هل كان إلحاق المسرح بوزارة الشئون عملا صحيحا ؟ . نحن لانشك في أن وجود الرجيب على رأس تلك الإدارة في ذلك الوقت كان سببا في إقرار الأمر بهذه الصورة ، يدعم ذلك غياب جهاز ثقافي منظم ينظر إلى المسرح من زاوية أخرى ، ففي تلك الفترة ذاتها لم تكن هناك وزارة تعني بشئون الفكر والثقافة ، وقد تكون أول جهاز ثقافي في الكويت في ١٣/١٢/١٩٥٥ باسم « دائرة المطبوعات » (وقد ظلت تحمل هذا الاسم إلى سنة ١٩٦٢ فسميت وزارة الإرشاد والأنباء ، وهي ما يسمى اليوم وزارة الإعلام) وواضح من التسمية أن نشاطها في بواكيره كان هدفه مجرد مراقبة المطبوعات من داخل الكويت والقادمة إليها من الخارج ، وأنها لم تكن ترى أن المسرح من مهامها .

ولسنا نعرف على وجه التحديد ـ المناخ الاجتماعي والسياسي الذي جعل إدارة الشئون تسارع إلى تبني المسرح الشعبي ، هل هو الخوف منه أو الخوف عليه ، ولكن الذي يعنينا أن هذا الموقف من إدارة الشئون لم يكن وليد إدراك نظري أو عملي لهيكل تنظيمي في سبيله إلى التنفيذ ، فإلى سنة ١٩٦٣ لم يكن هناك طريق واضح لكيفية تكوين فرقة ، على الرغم من وجود فرقتين بالفعل ـ هما : المسرح الشعبي والمسرح العربي ـ تحت رعاية الدولة .

وفي رواية شفوية من عبدالله خلف ـ الذي ساهم في إنشاء المسرح الوطني (مسرح الخليج العربي فيما بعد) ـ يكشف عن هذه الجوانب جميعا ، إذ يذكر كيف

(١) يرى محبوب العبدالله أن الرجيب هو في الحقيقة مؤسس المسرح الشعبي ، انظر مقاله في : مجلة صوت الخليج ١٩٦٦/٢/٣ .

تجمعت نخبة من الشباب المثقف الراغب في انهاض فن المسرح واستمراره ، ورأت أن يكون ذلك بتكوين فرقة جديدة غير خاضعة لرعاية الحكومة كالمسرح الشعبي والعربي . وهكذا تجمع عبدالله خلف ، وعبد الحميد البعيجان ، وعيسى ياسين ، وعلي جمعة ، وعبدالعزيز الخطيب ، وأسسوا فرقة « المسرح الوطني » برياسة البعيجان في مطلع سنة ١٩٦٢ وتقدموا بطلب إلى حمد الرجيب ـ وكيل وزارة الشئون ـ للأذن بتأسيس الفرقة رسميا ، ولكنه ـ على المستوى الرسمي ـ لم يوافق ، إذ لم تألف الوزارة وجود مسرح أهلي غير خاضع لإشراف الدولة ، هذا بالإضافة إلى أنه رأى أن « المسرح الشعبي » له اتجاهه الشعبي الاجتماعي الواضح ، و « المسرح العربي » يمثل الاتجاه الآخر : الفصيح والكلاسيك ، ومن ثم لامجال لمسرح ثالث!! ولكن الرجيب لحبه للمسرح سمح بإقامة حفل دون إشهار للجمعية . وبناء على هذا السماح (الشخصي) من الرجيب طلبت الفرقة من مدير المعارف ـ عبدالعزيز حسين ـ مكانا تمثل فيه وتقيم حفلها ، فأعطاها الإذن باستعمال مسرح مدرسة الصديق ، ولكن إدارة المدرسة لم تسمح لهم بذلك إلا يوم الحفل نفسه لأنها بحاجة إلى المكان ـ إذ المسرح هو في الوقت نفسه مطعم التلاميذ ـ وبذلك كانت الفرقة ترحل إلى قرية الجهراء كل يوم لأداء التجارب (البروفات) هناك ، إذ كان البعيجان مديرا لوحدة الشئون الاجتماعية في تلك القرية ، وقبيل إقامة الحفل كان لابد من أخذ موافقة دائرة المطبوعات والنشر ، وبعد جهد تم الأذن ، إذ كان إقامة حفل عام من فرقة غير رسمية عملا جديدا لايدري المسئولون في الإدارات كيف يواجهونه ، أو ماهي خطوات السماح لمثل هذا العمل من الناحية الإدارية . وأخيرا قدمت الفرقة مسرحية « فتحنا » التي ألفها صقر الرشود ، كما قدمت الغناء والرقص في الحفل نفسه ، وقد تقاسم أعضاء الفرقة إيراد الحفل الذي ربح كثيرا ، وحين تمت تصفية الحساب كان بعض أعضاء الفرقة قد سافر للدراسة في الخارج ، فاشتريت ساعات ذهبية أنيقة وأرسلت إليهم في مقارهم .

ويمضي عبدالله خلف في روايته فيقول ، إنه في سنة ١٩٦٣ سمحت قوانين الدولة بتكوين الجمعيات الثقافية والأدبية ، فاتصلنا مرة أخرى بالرجيب ، طالبين السماح بتكوين مسرح تحت اسم جديد ، إذ كان الاسم القديم لم يعترف به لعدم وجود قوانين منظمة ، ولكي نتفادى المعارضة القانونية طلبنا التصريح بتكوين « جمعية » باسم « جمعية مسرح الخليج العربي » ، ومرة أخرى أعاننا الرجيب بصفته الشخصية لحبه للمسرح ، فأدرج طلبنا ضمن الجمعيات ، وبذلك حصلنا على التصريح ، واشترط أن تكتب كلمة « جمعية » على اللافتة ، وقد كتبناها احتراما للقانون ، ولكن بخط صغير جدا .

هذه الصفحة التاريخية من ذكريات عبدالله خلف تطلعنا على جانب من الصعوبات التي واجهتها الحركة المسرحية في بدء تكوينها ، منشؤها جميعا أن الدولة لم تتخذ موقفا واضحا ، فهي تتبنى فرقتين وترفض قيام ثالثة ، ثم تسمح بقيامها وقيام غيرها أيضا ، ثم تترك الإشراف على المسرح كلية وتكتفي بمنح معونات مالية متساوية لكل الفرق ، تاركة مشكلات الإدارة والفن للجهود الذاتية لكل فرقة ، ثم تعود فتتدخل بشكل آخر ـ لعله الأكثر جدوى ـ بتكوين معهد الدراسات المسرحية ، ثم ينقل المسرح من اهتمامات وزارة الشئون إلى وزارة الإعلام . ثم تبدأ مناقشات لا تنتهي حول اضطراب الحركة المسرحية ، ولا يزعجنا ذلك ، فهو دليل الحيوية والرغبة في إكمال الفكر والفن المسرحي .

ولابد أن نتعرف أخيرا على مشكلات المسرح كما يرى النقاد الفنيون والمهتمون بالمسرح في الكويت ، ويكاد يوجد ما يشبه الإجماع على أن النص المسرحي هو مشكلة المشاكل ، ويضيف محبوب العبدالله إلى النص الإبداعي غياب النص النقدي أيضا ، فغياب النقد الفني جزء من اضطراب الحركة المسرحية ، فكل ما يكتب من نقد إنما هو وجهات نظر فيها بعض ملامح نقدية ، وكل حركة

فنية لابد أن تواكبها حركة نقدية ترصدها وتقيمها[1] . ومشكلة المؤلف المحلي سنعود إليها بشيء من التفصيل في مكان آخر .

ويجمل الناقد الصحفي حسن يعقوب العلي أسباب الركود في « موقف المسئولين في الجهات المختصة بالحركة المسرحية ، وموقف كتاب الصفحات الفنية في الجرائد والصحف المحلية[2] » ، وفي مكان آخر يكتب مقالا يركز فيه اهتمامه على مشكلة التأليف ، فيقول : « أعطونا مؤلفا محليا نعطكم مسرحا ناجحا[3] » ، وفي مقال مطول لزكي طليمات عن « المسرح الكويتي بين ما هو كائن وما يجب أن يكون » يؤرخ لحركة المسرح العربي ومعهد الدراسات المسرحية ، ثم يرسم ملامح مسرح الغد في الكويت ، فهو مسرح التمثيلية الجيدة ، والأداء التمثيلي الجماعي المتناسق ، وهو مسرح احتراف التمثيل ، وهو أيضا المسرح الذي سيعمل فيه ويتولى قيادته شباب كويتي يكون قد استزاد علما على علم في معارفه التمثيلية ، بدراسات طويلة وعملية[4] ، فكأن زكي طليمات الذي أسس المرحلة الثانية من مراحل المسرح في الكويت يدعو لبدء مرحلة جديدة على أسس أكثر إيغالا في الاتجاه العلمي بإرسال بعثات طويلة الأجل ، كما يدعو إلى تشجيع الاحتراف والأخذ بالوسائل الفنية الحديثة ، واستخلاص الحركة المسرحية من أية تأثيرات غريبة على البيئة حتى تكتشف شخصيتها المميزة . والحق أن طليمات طالب بذلك مرارا[5] ، كما اقترح أيضا إيجاد اتحاد للفرق العاملة .

وهذه المعاني طرحها أيضا الناقد الصحفي بلال عبدالله ، الذي رأى أن المعونة الفنية التي تقدمها الدولة لا تكفي ، ولابد من المعونة العلمية بإقامة

(١) مجلة اليقظة ١٦/٩/١٩٦٨ .
(٢) مجلة الرسالة ٢٨/٥/١٩٧٢ .
(٣) مجلة الرسال ٢٦/٣/١٩٧٢ .
(٤) مجلة الرائد - مايو ١٩٧٠ .
(٥) انظر مثلا مقالته في مجلة الكويت ١٦/٢/١٩٦٨ .

الدورات الدراسية وإرسال البعوث ، وهو يتساءل : لماذا يقول البعض إن المسرح في الكويت كان في نشأته الأولى أحسن منه الآن ، هذا على الرغم من ضعف الإمكانيات المادية في السابق ؟ ويرى أن مرد ذلك إلى التصاق المسرح في نشأته بالقضايا التي كانت تهم المواطن وتعبيره عنه ، وأيضا توافر الدافع الذاتي وحب العمل ، ومن ثم يرجع عوامل ما يسميه بالتدهور إلى اقتصار الهيئة المشرفة على المسرح على تقديم المعونة المالية دون اشتراط مستوى فني معين ، وعدم وجود خطة مدروسة لإرسال الموهوبين في بعثات ، إلى آخر ما ردده غيره من قبل ، ولكنه يضيف إهمال الفرق المسرحية نفسها في اكتشاف مواهب جديدة ، واقتصارها على أفرادها المألوفين ، وهبوط المستوى الثقافي والفني لبعض الأفراد العاملين في المسرح [1] .

وقد طرح اقتراح بسبيله إلى التنفيذ ، عن تكوين فرقة قومية تجمع العناصر الممتازة في كافة الفرق ، ومن خارج الفرق أيضا ، وتكون تابعة لهيئة الفنون التي اقترح إنشاؤها أيضا ، على أن تكون تابعة لمجلس الوزراء مباشرة ، كما أقر مبدأ التفرغ النسبي لفناني المسرح ، ليس بإقرار الاحتراف ، وإنما بإتاحة الفرصة للعاملين بالمسرح أن يشغلوا وظائف قريبة من هواياتهم ومتناسبة مع مكانتهم الفنية ، على أن يكون من حقهم التفرغ تماما من أعمالهم الرسمية حين يبدأ الموسم المسرحي أو تقترب عروضهم الخاصة .

وقد شهد عام ١٩٧٥ تجربة مثيرة ، وذلك حين اختيرت فرقة مسرحية من كافة الفرق العاملة في الكويت ، وقدمت مسرحية « علي جناح التبريزي وتابعه قفة » ، فقد نالت المسرحية اعجابا والتفاتا في مهرجان دمشق المسرحي ، وأشاد بها منظمو المهرجان ، مما يقوي حافز تكوين فرقة قومية لتأدية الأعمال الفنية الرفيعة ، لتكون نموذجا وحافزا للفرق الأخرى .

---

(١) مجلة النهضة ١٣/٥/١٩٧٢ .

هذا فضلا عن تكوين لجنة متابعة وتقييم لمسرحيات موسم ١٩٧٦ من خاصة المهتمين بالمسرح ، **ورصد جوائز تقديرية وتشجيعية من سمو ولي العهد لأحسن العروض وللفنانين الممتازين** . وقد حملت فرقة « المسرح العربي » عبء القيام بهذا العمل والاستمرار به فيما بعد ، فدرجت لعامين متتاليين على إقامة يوم أطلقت عليه « يوم الفنان المسرحي » (٢١ فبراير) وزعت فيه الدروع والميداليات والجوائز على المبدعين المتميزين من كافة الفرق المسرحية في الكويت .

هذا الاهتمام الكبير دليل على أن الحركة المسرحية تشغل الرأي العام وتشغل المثقفين كما تشغل الدولة ، وإذا كانت قد واجهت بعض القلق في النظام الإداري الذي انعكس على الجانب الفني فإنها بسبيل أن تتخلص من ذلك في القريب .

٢ ـ زكي طليمات :

إن استقدام زكي طليمات ـ إلى الكويت جزء من محاولة تنظيم المسرح ، وهذا يعني أن المسرح كان موجودا قبله ، ولكنه المسرح المرتجل الساذج ، ولا يصح الاعتماد على ذكريات المعجبين من كبار السن كأحكام على أن المسرح كان سابقا خيرا منه الآن ، ففضلا عن انحياز كل جيل إلى نفسه والإعجاب بكل ما صار ذكرى من الماضي ، فالمسرح الآن يواجه منافسة لم يكن يواجهها المسرح القديم من الإذاعة والتلفزيون والسينما ، والمواطن الآن ـ نفسيا وثقافيا ـ أصبح صعب الرضا لما يرى خارج الكويت ، ولما يتوق إلى تحقيقه من إنجازات يلغي في سبيلها عنصر الزمن والتطور . فالمسرح كان قبل زكي طليمات كشكل ، ولكنه كفكرة وفن له أسسه الخاصة احتاج إلى جهود عشر سنوات أو أكثر لتصير التربة صالحة أو راغبة في استيعابه .

وإذاً فقد صار زكي طليمات جزءا من تاريخ الحركة المسرحية في الكويت ، لا لمجرد أنه أنشأ فرقة وشارك في التمثيل وأشرف على الإخراج ، واستنبت من بين الكويتيين فريقا ناجحا من الممثلين والفنيين ، وحسب ، وإنما لأنه شهد مولد المسرح الفصيح من جانب ، وشهد ردود الفعل الاجتماعية المؤيدة والمناوئة ، وتلقاها بمرونة واضحة حتى تم التغيير ، ولأنه ـ أخيرا ـ رأس أول معهد للدراسات المسرحية في الكويت ، وسنهتم به من خلال هذه المجالات الأساسية بالنسبة لتاريخ الحركة المسرحية . وقد أشرنا سابقا إلى أن حمد الرجيب كان وراء الإفادة من زكي

طليمات ، ونجد أول خبر ينشر عن ذلك حملته مجلة الرائد[1] (مايو ١٩٥٢) ففي باب « شهرية المسرح » نشر الرجيب رسالة تلقاها من طليمات نقتطف منها قوله : « . . . . فقد حمل البريد إلى العدد الأول من « الرائد » وهي المجلة التي تساهمون في تحريرها ، وقد تفحصته في سرور يخالطه الزهو ، إذ أرى أحد أبناء المعهد العالي لفن التمثيل العربي يبدأ حياته العملية في بلاده بمجهود له أهداف بعيدة تتراءى للمتأمل والمؤمل في أن تكون للكويت مساهمة إيجابية في عالم الأدب العربي والمسرح العربي الناشىء ، مساهمة تتجاوز الأهداف التربوية والتعليمية ، إلى ما هو أوسع مدى وأعمق أثرا في يقظة الوعي الأدبي العام » ، ثم بعد أن يطري المجلة ومستواها يخاطب الرجيب قائلا : « ولعل اهتمامك بكل الشئون لا يصرفك عن أن تدعو لحركة مسرحية بين طلاب المدارس ، تكون نواة لمسرح كويتي أصيل بأدبه وفنه ، تتبلور خصائصه مع الزمن ، فالمسرح ـ كما تعرف ـ هو مرآة كل مجتمع » .

ويلفتنا في هذه الرسالة تقييمه لحركة المسرح في الكويت ، ويفترض أنه على معرفة بها من خلال علاقته بالرجيب ـ وهو أنه مازال مسرحا تربويا تعليميا ، وأنه قد آن له أن يغادر تلك المرحلة إلى التعبير عن الجماهير العريضة ؛ لأن المسرح هو « مرآة كل مجتمع » . كما تلفتنا دعوته إلى ضرورة بث الحركة المسرحية بين طلاب المدارس ، فليس في ذلك شيء من التناقض ، لأن طلاب المدارس هم المؤهلون تلقائيا لتبني فكرة المسرح في مستوى معقول ، يصير ـ مستقبلا ـ أكثر استقرارا ، ولابد أن نشير هنا إلى أن الرجيب كان قد فعل ذلك وحققه قبل أن تصله تلك الرسالة كما أشرنا من قبل .

---

(١) صدر عددها الأول في مارس ١٩٥٢ ، أسسها أحمد العدواني وحمد الرجيب . وفهد الدويري . تأمل الاسم ودلالته على المنحى التجديدي للمجلة ، على أن تأمل المحتوي يؤكد هذا الجانب بقوة ، فقد حملت عبء الدعوة إلى التغيير والتجديد واعتناق روح المعاصرة من موقف وطني واعٍ .

جاء زكي طليمات إلى الكويت مرتين قبل أن يستقر بها نحو عشر سنوات ، كانت الأولى في أوائل عام ١٩٥٨ ودامت نحو ثلاثة أشهر ، وهذه المرة الأولى شهدت عاصفة من المعارضة عنيفة ، لم يترفق طليمات في الرد عليها . وقد ألقى محاضرتين عامتين(١) ، في إطار الموسم الثقافي الذي كانت تقيمه وزارة التربية (إدارة المعارف في ذلك الحين) وواضح من موضوعيها أنه كان بسبيل التمهيد لإنشاء مسرح عصري ، وأنه يسعى إلى اقناع قطاعات اجتماعية بأن المسرح لا ضرر منه ، بل يمكن أن نجني منه الخير الكثير ، وأن بلادا أخرى سبقتنا إليه ولم تسقط أو تنحل خلقيا . وهو في المحاضرة الأولى يحيي حكومة الكويت ، « وهي رشيدة حانية ، ولابد أنها ستستجيب للارادة الشعبية المشروعة ، ومظاهر هذه الاستجابة اتخاذها ما من شأنه أن يشد التجارب المسرحية المشكورة التي قام بها أفراد من الكويتيين المتنورين ، أن تشدها من مرحلة الارتجال أو الضيق ، إلى مرحلة التخطيط والتنظيم » ، ولابد أن تعقيبات من نوع معين قد لاحقت محاضرته الأولى ، إذ نجده في المحاضرة الثانية يحدد أعداء انتشار المسرح بصفة عامة وليس في الكويت ، فلم يكن في الكويت مسرح ليكون له أعداء ، والمحاضرة في أساسها ثقافية عامة ، ولكنه أراد من خلالها أن يطمئن فئات معينة ، من خلال عرضه لمعوقات الحركة المسرحية في مصر بخاصة ، ليؤكد بعد ذلك أنه انتشر ، وأنه محل رضاء وإعجاب . وهو يحصر هؤلاء الأعداء في : البيئة الدينية التي ترى هذا الفن بدعة ، والعرف السياسي القائم عليه نظام الحكم الذي يجد فيه مادة خطرة وخطيرة ، والعرف الأدبي الذي يرى فيه عنصرا معطلا لإحياء اللغة العربية ، والعرف الاجتماعي الذي يرى أن المسرح يقول كلاما صريحا أكثر مما يجب ، وفي هذا ما يهدد حياء العذارى من الإناث والذكور ، وهذا القطاع يغلو بعضه من أهل التزمت فيرون المسرح مباءة قذرة أو أنه رجس من عمل الشيطان ، « وقد يتكتل

---

(١) الأولى بعنوان : « أضواء على تاريخ المسرح العربي » والأخرى بعنوان « المسرح والوعي الاجتماعي » وقد نشرتا في كتاب : « محاضرات الموسم الثقافي الرابع » ص ٢٠١ ، ص ٢٢٧ .

هذا كله ويتكور في بيئة أخرى ، لها وجود في كل مكان وزمان ، وهي بيئة النفاخين بالفضيلة ، المتشدقين بمكارم الأخلاق ، يتظاهرون بهذا ليرتفع لهم اسم مغمور ، أو يأتونه استجابة لما يحسونه في نفوسهم من شعور بالنقص ، أو بما لايحسونه من مركبات النقص ذاته » ، وبعد هذا الغمز القاسي يشير في النهاية بما يجعله أكثر تحديدا ، قائلا إن المسرح في الكويت سيواجه بمثل ذلك ، ولكن يجب أن نتسلح بالإصرار .

ويستمر طليمات في نشر مقالات صحفية وأحاديث يجس بها نبض المعارضة الاجتماعية ، وبخاصة ما تمثل منها في « جماعة الإرشاد الإسلامية » ويناقشها بحجج مختلفة ، ففي حديث صحفي يذكر أن المرحلة التي تجتازها الكويت مرحلة تناقضات نرى ملامحها في المباني والملابس والشوارع ، كما نراها في الأفكار « فإلى جانب من يعيشون في قماقم من عهد سليمان عليه السلام ويفكرون تفكيرا قديما ، نرى فريقا آخر يفكر تفكيرا حديثا ، ومنهم من يتحدث في النظام الديمقراطي المعتدل والمتطرف ، ومنهم من يجادل في الوجودية ، ومنهم من يرى أن يعاد خلق الكويت من جديد . . . تطرف وحيوية كالسيل»[1]، ثم يذكر كيف فوجىء برجال يقومون بأدوار النساء ، ويرى أن المسرح دون المرأة يعتبر لهوا سقيما ، وأن ذلك قلب للأوضاع المنطقية ، وهو دعاية سيئة للكويت ، ثم يذكر أخيرا أن الرسول الكريم لعن الرجال المشتبهين بالنساء ، وأن العرف الاجتماعي يسخر من قيام الرجال بأدوار النساء فوق المسرح ويأخذها مادة للتندر .

وفي حديث آخر[2] يقسو أكثر على المعارضين لعمل المرأة في المسرح ، فضلا عن معارضتهم لتأسيس مسارح جديدة ، ويذكر محرر الصحيفة في التقديم أن معارضة الإصلاح في الكويت ذات جذور لكنها لم توقف شيئا ، فقد عارضوا

---

(١) مجلة الشعب ١٣/٣/١٩٥٨ .
(٢) مجلة الفجر ١٧/٣/١٩٥٨ .

تكوين مجلس لإدارة المعارف سنة ١٩٣٦ وعارضوا إنشاء فرق للكشافة ، كما عارضوا تعليم البنات ، وعارضوا إحضار ممرضات وطبيبات ، وقد تم ذلك كله بمنطق التطور والعصر . أما طليمات فيهاجم المحتمين بالتقاليد من غير هوادة : « لقد وقفت هذه التقاليد ـ أو أوهام هذه التقاليد ـ دون احد المتعهدين حين حاول استقدام فرقة يوسف وهبي لأن فيها نساء ، ووقفت دون استقدام فرقة أم كلثوم لأنها امرأة ، بل وقفت دون استقدام فرقة موسيقية كلها رجال ، ولا أدري لماذا ، مع أن هناك حفلات خاصة يغني بها المطربون الذين يستقدمون من البلاد العربية ، ولم يسمع أحد أن التقاليد اعترضت على إقامة هذه الحفلات ، فهل سلطة التقاليد مقصورة على كويتيين دون كويتيين !!؟» ، ويشير اخيرا إلى أن التقاليد لم تعترض على الحفلات المشتركة الصاخبة التي يقيمها الهنود والإنجليز ، ثم يقول إن للمسرح رسالة لاتقل شأنا عن رسالة المدرسة والجامع .

وختم طليمات زيارته الأولى للكويت بإقامة حفل عام في ثانوية الشويخ تحت عنوان « مهرجان العروبة » ، حاول به أن تكتسب الحركة المسرحية حق إظهار المرأة على المسرح دون أن يثير ثائرة المعترضين ، وهو بنفسه يقيم الحفل بغير مبالغة ، إذ يقول : « لقد قدمت جديدا أفتخر به ، لامن حيث الناحية الفنية ، وإنما من ناحية تحطيم بعض الحواجز والسدود القائمة بين الرجال والنساء ، فلأول مرة يشاهد جمهور من الرجال حملة الشوارب واللحى ، يشاهدون طالبات المدارس وهن يقدمن لوحات فنية من الأناشيد ، بالحركة الإيقاعية ، وقد كان هذا محظورا حتى على المرد من الرجال ، ولأول مرة تشغل السيدات جناحا من الصالة ، ويجلسن إلى جانب الرجال ، وقد كان هذا أيضا محظورا ، ولأول مرة يرتفع صوت سيدة في حفلة تمثيلية ، أي أن يكون هناك حضور لسيدة تمثل ، وقد أعملت الحيلة لأحقق هذا الأمر من غير أن أضع أصابعي العشرة في عيني التقاليد ، إذ جعلت السيدة الممثلة ، وهي الآنسة ليس الطحاوي رئيسة الباحثات الاجتماعيات ، جعلتها في المقصورة ، وهي المكان الذي تشغله السيدات عادة ،

أوقفتها بحيث يراها الرجال صراحة ، ثم أجريت إخراج مسرحية « النهضة الكبرى » التي تقوم فيها الآنسة بدور « العروبة »[1] .

وقد أدى « مهرجان العروبة » ، والآراء الجريئة التي نادى بها طليمات ، واللغة العنيفة التي كان يستخدمها في مناقشة مخالفيه ، إلى إثارة الأفكار والخواطر ، وانفتح باب الحوار في الصحف حتى بعد أن سافر ، كما ظل طليمات يغذي الصحف في الكويت بمقالاته من مصر ، فنجد محرر « الفجر » يتساءل قائلا : نعرف أن طليمات وضع تقريره وسافر، وأن التقرير نام في أدراج وزارة الشئون لأن الكويت لا تسمح بإقامة مسرح . ثم يسأل الكاتب : هل هذا القرار كان قبل قدومه أم بعده ؟، وهل اجتماع المرأة بالرجل مرفوض واقعيا أم علميا ؟، واقعيا : نراهما في السينما والشارع ، بل إنهما « يرقصان معا في مدينة الأحمدي » ، وعلميا : التقاليد ليست ثابتة ، وما كان خطأ في التربية تحرمه القوانين أمس ، صار مطلوبا اليوم . . .[2] . ومن مصر أرسل طليمات مقالا عنيفا وجهه إلى « الإرشاد والمرشدين » وضعت له عناوين مثيرة مثل : التجشؤ والسعال ونفخ الهواء لا يوقف التطور المحتوم[3] ، وقد وعدت المجلة بنشر بقية المقال في العدد التالي ، ولكنها لم تنشره ، مما يدل على أن معارضة أو سلطة ما قد رأت إيقاف هذا اللون من الحوار الساخن تاركة للزمن أن يحل المشكلة ، بعد أن وضع الرأيان : المؤيد والمعارض وجها لوجه لأول مرة .

وقد وجهت دعوة رسمية إلى طليمات بعد ثلاثة أعوام من زيارته الأولى ، فحضر إلى الكويت في ابريل سنة ١٩٦١ وبقي أسبوعين ضيفا على دائرة الشئون الاجتماعية لإجراء مباحثات فنية تستهدف الإشراف على المرافق الفنية وتوجيه

---

(١) مجلة الشعب ١٣/٣/١٩٥٨ .
(٢) مجلة الفجر ٦/٥/١٩٥٨ .
(٣) مجلة الشعب ١٣/٣/١٩٥٨ .

الدائرة في حقل المسرح والتمثيل . وهذه الزيارة الأخيرة كانت توطئة للاتفاق معه على العمل بالكويت للاشراف على الحركة المسرحية ، ويقال إنه عرض عليه في الزيارة الأولى سنة ١٩٥٨ البقاء في الكويت ولكنه رفض تدريب الرجال على أدوار النساء ، ولم يكن يسمح بظهور المرأة على المسرح ، فلما أصبح هناك قبول نسبي لذلك دعى من جديد ، وقبل على الفور .

٣ ـ تقرير زكي طليمات :

عرفنا أن دائرة الشئون الاجتماعية استقدمت زكي طليمات من القاهرة لبحث كيفية النهوض بالمسرح في الكويت ، وقد أمضى لهذا الغرض في الكويت شهرين ونصف الشهر (من ٤ يناير إلى ١٩ مارس ١٩٥٨) رفع في نهايتها تقريره إلى الدائرة ، وهو بحث مستفيض يمكن أن يحدد الكثير من طبائع الحركة المسرحية قبل تأسيس المسرح العربي ، ويرسخ خط المستقبل المسرحي كما تصوره طليمات .

ونلاحظ في البداية أن التقرير يربط بين الوان النشاط الفني : المسرح والموسيقى والسينما ، وسنقتطف منه ما يتعلق بالمسرح ، وهو يذكر في التمهيد أن المسرح فن طاريء على بلادنا العربية وأنها جديرة بالأخذ به ، « فإن الطبع العربي بفطرته الغلابة ، طبع متحرك ومتفتح ، وليس جامدا ومغلقا . . والأمر الواقع والمشهود أن المسرح والسينما ـ وهما من وافدات الحضارة الحديثة ـ قد دخلا إلى الأقطار العربية واستقرا فيها على الرغم من العرف والتقاليد » . مع إقراره باختلاف المستوى بين الدول العربية المختلفة في تقبل هذه الفنون .

بعد هذا التمهيد يصف ويحلل طليمات واقع الحركة المسرحية في الكويت كما يراه ، فيذكر أن الكويت سبق جميع أقطار الجزيرة العربية في استقبال وافدات المدنية الحديثة ، وفي امتداد بصره إلى آفاق بعيدة ، بفعل ثروته النفطية وموقعه المهم . ثم يأتي دور التمثيل فيقول التقرير : « مظاهر النشاط التمثيلي هنا قائم فيما يحييه المسرح الشعبي من حفلات دورية ، والمسرح الشعبي يتبع دائرة الشئون

الاجتماعية ، ثم فيما تقدمه الفرق التمثيلية المدرسية على مسارحها الخاصة ، وهذا يتبع دائرة المعارف . الجمهور الكويتي كما شاهدته ـ يتفاعل تفاعلا شديدا مع ما يجري فوق المسرح وكأنه يتوق إلى أن يسمع أصداء نفسه فيه ، ويطالع أطيافا من حياة بيئته . وفي الطلاب ـ على اختلاف سني أعمارهم ـ شغف جامح إلى أن يجعلوا من المسرح وسيلة إلى التعبير عما يزدحم في خواطرهم ، وبينهم من على استعداد فطري ليعمل بالمسرح » . وإذا فالحركة المسرحية عند قدوم طليمات لم يكن ينقصها الممثل الجيد نسبيا ، أو الجمهور الراغب في الاستزادة المستعد للتشجيع ، ولم يبق إلا الركن الثالث والأساسي ، وهو المسرحية ؛ النص المسرحي .

ونعود إلى التقرير ليوضح لنا طبيعة ومستوى النصوص التي كانت تمثل في تلك الفترة .

يقول : « المسرحية المترجمة عن الأدب الغربي ليس لها أثر في هذا النشاط الفني ، والمسرحية التاريخية المؤلفة والمنتزعة حوادثها من التاريخ يكتبها مدرسو اللغة العربية بالمدارس ، ويقدمها الطلبة ، وليس فيها من الصياغة الفنية إلا مسحة مزيفة » .

هذا رأي طليمات في النصوص التي كانت تمثل في المدارس وهي النصوص الفصيحة الوحيدة التي كانت تقدم في تلك الفترة . ولكن ما رأيه في محاولة المسرح الشعبي التي لاتعتمد اساسا على نص مكتوب وتؤدي عملها باللهجة الدارجة ؟ **إنه يقر للمسرح المرتجل بالقيمة الفنية ، ولممثليه بالذكاء والقدرة ، ولكنه يرى ـ بحق ـ أن هذا اللون قد استنفد طاقته ، ويجب تأسيس مرحلة جديدة تمتد فيها الجسور بين المسرحية الكويتية والأدب العربي ، ولن يتم ذلك إلا حين تؤلف المسرحية في الكويت باللغة العربية الفصحى ، فتصير بذلك جزءا من التراث العربي الخالد** .

يقول التقرير : « أما المسرحية الكويتية الموضوع والبيئة ـ وإن لم يقم لها نص

مكتوب حتى الآن ـ إلا أنها تختمر في موضعها وفي تسلسل مشاهدها ، وتتراءى صورا ذهنية في رؤوس بعض القائمين على المسرح الشعبي ، وهذه الصور تتجسم حوارا شهيا باللهجة الكويتية يرتجله ممثلو هذا المسرح في حذق بالغ ، يستجيب له الجمهور أيما استجابة قوية . وكأن المسرحية المحلية الكويتية تتبلور تدريجيا ، وتتهيأ للخروج من مرحلة الارتجال إلى مرحلة التكوين الكامل ، هذا في حين أن المسرحية المترجمة من نماذج من المسرح الأوربي لم تخرج بعد إلى النور ، وأن المسرحية التاريخية المكتوبة باللسان العربي لم يصلب لها عود . وهذا أمر جدير بالنظر » . ومن ثم يرى أن الشقة ماتزال بعيدة بين المسرح الكويتي والأدب العربي، وأنه لابد من إيجاد صلة سريعة ، ويرى أن ذلك لا يتم بمجرد التمني ، وإنما هو رهين بنضج الوعي المسرحي والأدبي وبالتطور الزمني ، إلا أن هذا التطور يسرع في تقدمه إذا قامت وراءه خطة واضحة من شأنها أن تبصر ماهية المسرح والمسرحية ، وتضع بين أيدي الأدباء الكويتيين نماذج من المسرحية في مستواها الرفيع ، كما تنشطهم على الكتابة للمسرح .

ثم ينتهي التقرير إلى خلاصة أولية مؤداها « **أن النشاط الفني في الكويت يقوم على استغلال ماهو قائم من فنون المسرح والموسيقى والسينما بما فيه من تراب وحصى ، وأن هذه الفنون تقوم من غير أن تكون وراءها دراسة فنية منهجية ، وخطة واضحة المعالم والأهداف** » . ومن ثم يرى أن الفنون ـ وهي غذاء لاسبيل إلى منعه عن الجماهير مهما عاقته بعض التقاليد ـ لابد أن تتولى الهيئات الحاكمة الإشراف عليها وتوجيهها بما يرفع مستوى الجماعات ، كما يرى أيضا أن نقطة البدء تتمثل في وضع خطة تنفذ على مراحل .

ويحدد طليمات تصوره للخطة المقترحة ، وهي ذات شعبتين : أولاهما : عن إصلاح ماهو قائم بالفعل بتدارك أوجه النقص . والثانية تهتم بتثقيف هذه الفنون وتطويرها على أساس جديد . وهنا يقترح إقامة دورات تثقيفية ، ولا يوافق

على إنشاء معاهد فنية[1] ، « لأن المستوى الفني والثقافي ما برح في أولى مراحله » ومن ثم جاءت فكرة إنشاء مؤسسة الفنون .

ويبدأ طليمات في تحليل « الوضع القائم » وكيف يمكن النهوض به ، وهو ما يمثل الشعبة الأولى في منهجه الإصلاحي ، فيذكر أن المدارس تهتم بالتمثيل اهتماما كبيرا ، ولكن النصوص التي تمثلها فرق المدارس لاتزيد عن كونها مقتبسات من التاريخ ، « وهذه المشاهد التاريخية ليس في صياغتها أي حذق فني في الحبكة المسرحية ، أو في إحياء عوامل التشويق ، أو في التقويم النفسي للأشخاص الذين يدورون فيها . والمسرحية التاريخية لم تقم لمجرد إعادة ما جاء في كتب التاريخ إبتغاء أن يستذكر الطلاب دروسهم في التاريخ وإنما هي لأبعد من هذا وأهم . وفوق هذا فإن هذه المشاهد التمثيلية تعالج معالجة جافة ، أي ليس فيها مما يعلي الناحية العاطفية ، والفن العاطفي هو الذي يستطيع أن يؤثر في عقول الطلبة ؛ لأنه يؤلف الناحية العكسية للمنهج الدراسي ، الذي لا يعني إلا بالناحية الذهنية والتعليمية[2] . . والمسرحية الاجتماعية ـ وأقصد بها المسرحية التي تعالج شئون البيئة في أهم ما يشغل أذهان الناس في حياتهم العامة والخاصة ـ ليس لها مجرد وجود في المسرح المدرسي هنا ، وبهذا لم يتحقق وجود العنصر الهام الذي من أجله تقوم رياضة التمثيل بالمدارس ، وهو أن يتبصر الطالب بشئون الحياة الواقعية » .
ويمضي طليمات في بحث تربوي رائع عن نفسية المراهق ، وأنماط التمثيل

---

(١) قد يبدو طليمات متناقضا ظاهريا ، إذ كانت دعوته وخطته دائما تقوم على أهمية الإعداد العلمي للفنان المسرحي ، كما أنه ـ طليمات ـ رأس أول مركز للدراسات المسرحية في الكويت ، وقد حدد السبب الذي من أجله يدعو للاكتفاء بالدورات التدريبية والتثقيفية .

(٢) هذا نقد صميمي لتوجه المسرح المدرسي بشكل عام ، فأغلب ما يؤلف له يدور في نطاق عرض المعلومات المدرسية بطريق الحوار ، وهذا قد يفيد من الناحية التعليمية ، ولكنه لا يضيف شيئا إلى التربية العاطفية والذوقية . لهذا ينبغي أن يتصدى للتأليف للمسرح المدرسي كبار الكتاب المهتمين بالناشئة ، وليس المدرسون والمفتشون من خازني المعلومات المجردين من الإدراك الفني والجمالي .

والموضوعات التي ترضي نوازعه ، ويمضي إلى عيوب الإلقاء عند الطلاب وضعف الإخراج عند الفرق المدرسية .

ثم يأتي دور « المسرح الشعبي » في التقرير ، باعتباره يمثل أهم جوانب الوضع القائم المستحق للاصلاح ، وننقل من التقرير عن المسرح الشعبي ما نصه : « لعله المظهر الكامل للنشاط المسرحي بالكويت[1] ، وذلك من ناحية أن حفلاته يؤمها الجمهور في مختلف طبقاته ، وأنه يخاطب الجمهور في أحوال بيئتهم وباللهجة الكويتية ، ولأن الاستجابة بين ما يقدمه وبين الجمهور قائمة على أحسن حال . إلا أن موضع الضعف فيه أن مسرحياته تجري ارتجالا من غير نصوص مكتوبة ، الأمر الذي يجعل هذه المسرحيات تشكو التخلخل في الوحدة الموضوعية ، وإعلاء التفاصيل على جوهر الموضوع ، ثم هذا التبديل والتغير في الحوار تبعا لمزاج الممثلين وما تختزنه ذاكرتهم من معالم الحوار » . .

ولا يخفي طليمات عجبه من قيام الرجال بتمثيل أدوار النساء ، ومن ثم يقترح الإعلان عن مسابقة للتأليف المسرحي ، هذا بالنسبة للنص ، « أما الأمر الآخر فأعتقد أن الخلاص منه رهين بتحرر المرأة الكويتية ، وهذا تطور منتظر وقوعه قبل خمس سنوات ، ولافائدة من أن أقترح استقدام ممثلة مصرية أو سورية ، أي غير كويتية ، لأنها لن تستطيع أن تتكلم اللهجة الكويتية على النحو الذي تستطيع معه أن تشارك الممثلين عملهم فوق المسرح» . فهل يمكن أن نقول إن رغبة طليمات في وضع النموذج الكامل للمسرحية الفنية السليمة ، ومد الجسور بين المسرحية الكويتية والأدب العربي ، وضرورة الاستعانة بممثلات غير كويتيات ، كان وراء البدء بالمسرحية ذات الطابع التاريخي المكتوبة بالفصحى التي فرضها طليمات كبداية للمسرح العربي ، الذي أسسه بعد هذا التقرير بثلاثة أعوام ؟!

---

(١) صفة الكمال هنا تعني أن النشاط المسرحي يتمثل في جهود المسرح الشعبي وحده .

لانشك في أن رأي طليمات في المسـرح الشعبي وجهوده يتضمن جـانب الاعتراف بجهده ، ولكنه يميل إلى الرغبة في عدم الاعتماد عليه بالنسبة لخطتـه القادمة ، فيرى أن يبدأ من عناصر جديدة ، ويحاول أن يجند المسرح الشعبي لدور آخر يحدده التقرير بأنه الطواف بالقرى والضواحي ، والبلاد المجاورة للكـويت كالبصرة والبحرين وغيرهما في حدود فهم اللهجة الكويتية . والجدير بالملاحظة أن هذا التقرير سابق على اختلاف طليمات مع النشمي حين جاء الأول إلى الكويت بعد ثلاثة أعوام ، وهذا يعني أن رأيه في جهود المسرح الشعبي كما أداره النشمي لم تتغير ، وأنه لم يتحرك إلا في حدود تحليله الخاص الذي التزم به من البداية واستقدم لتطبيقه . بل إن طليمات يقول صراحة في تقريره : « **ويؤسفني أن أقرر أن هذا المسرح الشعبي ، على إقبال الجمهور على حفلاته ، ما برح نشاطه محدودا لا يبرر قيامه ، إذ أنه لا يقدم في العام الواحد أكثر من عشر حفلات** » ، فلعل هذا النشاط المحدود هو الذي أوحى لواضع التقرير بفكرة الطواف بالقرى والمدن المجاورة ، مستهديا إيحاء تسميته بالشعبي ، وحرصا على ضرورة استمراره ، ولهـذا اقترح أيضا أن ينتقل أعضاء الفرقة من الهواية إلى الاحتراف ، فتدفع لهم وزارة الشئون رواتب مناسبة تعينهم على التفرغ لإتقان فنهم .

ثم يأتي دور المؤسسات الجديدة التي يدعو طليمات إلى إنشائها لتكون دعامة الحركة المسرحية المقبلة ، ويذكر في البداية أن هذا الجانب هو الأهم ، وأول هذه المؤسسات إنشاء « مركز الدراسات الفنية » وهو مركز للدراسة والتجريب معا ، ويـرى أن يتبعه المسـرح الشعبي ، والفنون الشعبيـة (الفلكلورية) والسينـما ، والمسرح التجريبي أو مسرح اللغة العربية ، والدراسات الفنية الجديدة في فنون التمثيل والموسيقى والسينما .

وكذلك امتد التقرير إلى جانب الإنشاءات فرأى بناء مجمع لهذا المركز يشتمل على صالة للعرض المسرحي والسينمائي ـ واستديو سينمائي ، واجنحة للمسرح

الشعبي والفنون الشعبية ، ومكتبة وملحقاتها ، وقاعات للمحاضرات ، بل نادي التقرير بضرورة إنشاء « دار أوبرا » أو دار عامة للتمثيل ، حتى لا تظل الفرق تعتمد على مسارح المدارس ، وحتى تكون حافزا وشعارا للمرحلة الجديدة المأمولة للحركة المسرحية . كما يرى إيفاد بعثات فنية إلى الخارج ، ويعين مصر بالذات على أن يوفد الممتازون بعد ذلك إلى مسارح أوربا في رحلات صيفية بعد اتمام دراستهم بالقاهرة ، ويلقي على دائرة المعارف (وزارة التربية الآن) مسئولية ترجمة نصوص من روائع المسرح العالمي إلى العربية بقصد تدريب حملة الأقلام ، والجمهور ، وبذلك يفتح باب التأليف المسرحي في الكويت[1] .

وينتهي التقرير بدعوة حارة إلى ضرورة وجود المسرحية المكتوبة بالعربية الفصحى وعرضها على الجمهور ، وضرورة تقديم المسرحيات التاريخية التي تشيد بأمجاد العروبة . وهو يرى أن هذا المسرح العربي الفصيح آت إذ ما طبقت خطته ، ويمكن تعجله بتشجيع المتعلمين من هواة التمثيل على تقديم مسرحيات تاريخية مكتوبة بالفصحى من وقت لآخر ، ويترك أمر إنضاجها لفعل التطور[2] .

هذه أهم نقاط تقرير زكي طليمات الذي قدمه إلى دائرة الشئون الاجتماعية ، وتاريخ التقرير هو ٩ مارس ١٩٥٨ ، ومن المؤكد الآن أن كل ما نفذه طليمات من خطوات في سبيل ترقية فن التمثيل في الكويت استمد من هذا التقرير ، ولكن الأمر لم يترك كليه لينفذ برنامجه كاملا كما رسمه ، إذْ تدخلت عوامل عديدة ، ليتوقف المسرح الفصيح ـ إلا قليلا ، على أن فكرته عن دور المسرح

---

(١) تقوم وزارة الاعلام باصدار سلسلة مسرحيات عالمية مترجمة ، تحت عنوان « من المسرح العالمي » تصدر شهريا ، مع مقدمة ودراسة لكل مسرحية . وقد صدر منها مائتا مسرحية حتى الآن ، ولسنا نشك في أنها تمثل خدمة ثقافية ممتازة ، ولكن المؤسف أن مسارح الكويت لم تتجه إلى الافادة من هذه المسرحيات ، إلا في حالات نادرة ، بالقياس إلى العدد الكبير الذي صدر منها .

(٢) بين الكتاب في الكويت من يحرص على التزام اللغة العربية فيما يكتب ، مثل الأستاذ سليمان الحزامى في مسرحياته التي تجنح إلى المنهج العبثي ، وسنعرض لبعضها ، والأستاذ خالد عبداللطيف الذي كتب محاولاته الأولى بالعامية ثم هجرها إلى العربية ، كما سنرى .

الشعبي لم تتحقق ، وما كان لها أن تتحقق ، وبخاصة أن المسارح ـ بعـد بضع سنوات من عودة طليمات إلى الكويت ـ اشـهرت كجمعيات أهلية ترسم سياستها بنفسها ، ولاتملك الدولة سلطة توجيهها ، بعد تقديم الإعانة المالية ، ومراقبـة الإنفاق ، ثم رقابة المطبوعات . .

خطوة نحو التنظيم

١ ـ مؤسسة المسرح والفنون :

بعد توسع النشاط المسرحي وتعدد الأجهزة الفنية التي لم تعد وقفا على الفرق التمثيلية ، وخاصة بعد دخول الكويت عصر التلفزيون ، واهتمامها بالمأثورات والفنون الشعبية ، كان لابد من إقامة هيئة خاصة هدفها رعاية هذه الجوانب المهمة التي لا تستطيع الوزارات المختلفة توجيهها أو متابعتها بأجهزتها الوظيفية التقليدية ، وبخاصة حين تكون مجالات النشاط الفني موزعة بين اختصاصات أكثر من وزارة ، كالشئون والتربية ، والإعلام وغيرها .

وحتى قبل تنظيم الوزارات في صورتها الحديثة كانت الدولة تهتم بالفنون وتحاول إبرازها وتنشيط العمل بها كمظهر من مظاهر التقدم والعصرية . وأيضا لأن الفنون ـ وبخاصة الشعبية ـ تتعرض للإنقراض أو التغيير والضياع مع التطورات السريعة التي تتلاحق على المجتمع ، وكان أول مظاهر الرعاية لذلك تكوين « اللجنة الدائمة لرعاية الفنون الأهلية » وهي لجنة تعمل برعاية دائرة الشئون الاجتماعية ، التي صارت ـ فيما بعد ـ وزارة الشئون الاجتماعية . ولكن مشروع تكوين هذه اللجنة ، يركز اهتمامه على الفنون الشعبية المتمثلة في الموسيقى والغناء والرقص وفنون النحت والتشكيل إلخ ، ولم يرد للتمثيل ذكر فيه ، فيماعدا سطرين

اثنين ، يقول التقرير الذي على أساسه أنشئت الهيئة : « وقد شهدت الكويت بعض المحاولات في ميدان التمثيل الشعبي الارتجالي ، الذي يعالج المسائل المحلية ، ولكنها محاولات تحتاج إلى كثير من التنمية والتهذيب » .

ونسخة التقرير التي ننقل عنها بغير تاريخ ، ولكن من الواضح أنها أسبق من ذلك التقرير الذي وضعه زكي طليمات في زيارته الأولى للكويت (أوائل عام ١٩٥٨) إذ أن التقرير الأخير ركز أكثر اهتمامه على فن التمثيل ، وزكّى ضرورة الاهتمام بالمسارح أولا ، وبالفعل بدأت الدولة تلقي بثقلها في هذا المضمار ، مما أثمر هذه الحركة المسرحية النشطة التي نجني ثمارها اليوم ونتفاءل بثمار أكثر في المستقبل .

وقد أشار طليمات في تقريره إلى ضرورة تكوين مؤسسة أو هيئة لرعاية الفنون والآداب ، وبخاصة فنون المسرح ، ولكن اقتراحه ظل نظريا حتى استقر عقب زورته الثانية ، وبدأ ينفذ فقرات تقريره السابق ، وقد تقدمت وزارة الشئون الاجتماعية بمذكرة مرفوعة إلى مجلس الوزراء في ١٩٦٣/٦/٢٢ لتشكيل « المجلس الأعلى لرعاية الفنون الجميلة والآداب » ، وجاء في ديباجة المشروع : أنه « لم يعد الاهتمام بالفنون الجميلة والآداب مظهرا حضاريا في الدول النامية فحسب ، بل إن الأمر في هذا قد تجاوزه إلى أن أصبحت هذه الفنون وآدابها تؤلف قطاعا مهما من قطاعات الحياة الاجتماعية . . . . . فضلا عن أن هذا القطاع صار يؤلف مجالات واسعة تستغرق نشاط فئات كثيرة من المواطنين » ، ويستند المشروع إلى إشارة دستور الدولة إلى أهمية الفنون والآداب ، إلى المشاهد عمليا من تعدد جهات الإشراف على النشاط الأدبي والفني ، ثم يشير المشروع إلى ضرورة توحيد الإشراف وتجاوزه إلى التوجيه والتخطيط ، بحيث لا تتضارب المصالح ولا تتعدد التشريعات ، ومن ثم تكون تلك المهمة منوطة بالمجلس المقترح ، « ويتبع المجلس رئاسة الوزراء مباشرة ، باعتبارها الهيئة العليا المشرفة على التخطيط ، والمسئولة عن

أقدار الفنون الجميلة وآدابها في مختلف الوزارات ، وتكون قرارات المجلس ملزمة من جانب مختلف الوزارات في حدود اختصاصاتها ، وفي نطاق ما يعتمد لها من ميزانية لهذا الغرض » .

ولا نشك في أن طليمات كان وراء المشروع ، فأكثر أفكاره مطروحة في تقريره الذي يسبق هذه المذكرة بأكثر من أربعة أعوام ، وهذا الاهتمام بالمسرح في المشروع وراءه اهتمامه الشخصي ، فضلا عن أسلوبه الواضح فيه . ومهما يكن من أمر فإن المجلس لم ينشأ ، وإنما أدخلت تعديلات على الاسم ، وعلى الأهداف والأنشطة والعلاقة الوظيفية ، ولكن التعديل على المشروع لم يكن إلاّ عودة إلى مشروع أسبق من هذه المحاولة الأخيرة ، تقدم به الأستاذان عبدالعزيز محمود ومحمد همام الهاشمي في ١٩٥٩/٦/١ في صورة مذكرة مرفوعة للجنة التخطيط بدائرة الشئون بهدف إنشاء مركز للفنون . وقد ألحق بهذه المذكرة جزء من تقرير طليمات السابق ، وهو الجزء الذي يدعو فيه إلى إنشاء مجلس لرعاية الفنون . فكانت « مؤسسة المسرح والفنون » هي البديل ، وتكونت في رعاية وزارة الشئون الاجتماعية والعمل ، فلم تكن تابعة لمجلس الوزراء .

وقد أنشئت المؤسسة في شهر يونيو ١٩٦٤ ، ولكنها لم تزاول نشاطها إلاّ في يناير ١٩٦٥ ، وقد اقترن إنشاؤها بتخلي الوزارة عن الإشراف على مسرحي العربي والشعبي ، وتركها مجال التنافس حرا لكافة المسارح كفرق أهلية اكتفاء بالمعونة المادية ، ومن ثم انتقل طليمات إلى هذه المؤسسة ، التي اعتبرت بمثابة دمج لهيئتين كانتا قائمتين بالفعل هما : المسرح العربي ، ومركز الفنون الشعبية . وكان من أهم ما تفرع عن المؤسسة إنشاء مركز الدراسات المسرحية .

٢ ـ المعهد العالي للفنون المسرحية

على طريق إنشاء معهد عال لتعليم فنون المسرح محاولات وعثرات استمرت نحو عشر سنوات ، ، بدأت بإنشاء مركز الدراسات المسرحية .

أنشيء هذا المركز في أواخر عام ١٩٦٥ وقد تقدم للالتحاق به عـدد كبير نسبيا ، حيث لم يشترط في المتقدم سوى الموهبة الفنية ـ القدرة على التمثيل ـ ولكن صفي هذا العدد الذي قارب المائتين إلى نحو ثلاثين طالبا وطالبة ، أكثرهم من الكويت وبعضهم من إمارات الخليج ، وقد منح المعهد مكافآت مالية تشجيعية للفتيات . وكانت الدراسة فيه مسائية ولمدة عامين .

وفي عام ١٩٦٧ انتقل المركز ، وكذلك بعض شئون المسرح الكـويتي إلى وزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام) بوصفها الوزارة القـائمة عـلى فنون العـرض التمثيلي ، وهي الإذاعة والتلفزيون والسينما . وأول عمل نهضت به الوزارة لتدعيم المسرح هو مراجعة نظام المعهد بالاشتراك مع وزارة التربية ، وإجراء تعديل في منهج الدراسة ونظام العمل بحيث يمكن معادلته بالشهادات المتوسطة المعتمدة . وهكذا تحول المركز إلى « معهد الدراسات المسرحية » تحت إشراف الوزارتين معا ، ولم يعد يقبل إلاّ حملة الشهادة المتوسطة مع توفر الاستعداد الفني بالطبع ، كما لم يعد وقفا على التمثيل ، وإنما شمل أكثر فروع الدراسات المسرحية ، كفنّ الماكياج ، والإخراج ، والنقد المسرحي . وقد أضيف إلى المنهج ما يمكن أن يضيف إلى ثقافة الفنان كاللغة العربية واللغة الإنجليزية وتـاريخ الفنـون الجميلة ، والموسيقى ، وعلم النفس ، والإيقاع ، والتربية البدنية . . الخ .

ولم يكن تحول المركز إلى معهد عملا عفويا ، فلقد كان في خطة إنشاء المركز أن يتحول إلى معهد ، وقد أشارت إلى ذلك تقارير طليمات أكثر من مرة ، كما أشارت إلى ضرورة أن تتكون فرقة مسرحية تجريبية ـ غير تجارية ـ للمعهد ، تمثل المسرحيات الرفيعة ، على سبيل الدربة والمران ، دون أن تهدف إلى الربح أو المنافسة . **وبالفعل ظهرت هذه الفرقة التجريبية مكونة من طلاب وطالبات المعهد ، ومثلت مسرحية « صلاح الدين وبيت المقدس » ، واستطاعت ـ برغم المستوى الفني العادي ـ أن تكسر طوق المسرح الهزلي الذي بدا مسيطرا على تلك السنوات الأخيرة ، والمسرح الاجتماعي الذي استغرقته المشكلات البيئية ، ويواجه بسببها طريقا مسدودا تظهر آثاره في تكرار التجارب وتقارب الموضوعات ورتابة أسلوب العرض .**

وقد رأت الدولة ـ في حركتها الشاملة لتجديد المسرح في الكويت ـ أن تعيد النظر في نظام المعهد ، إذ رأت ـ عمليا ـ الصعوبات التي تواجه خريجيه في الالتحاق بالعمل بالمجالات الفنية المناسبة . وانتدبت لهذه المهمة الدكتور علي الراعي ـ مسئول المسرح القومي وهيئة المسرح بالقاهرة ـ الذي اقترح تحويله من معهد متوسط إلى معهد عال ، يدخله حاملو الثانوية العامة ، ويحصل خريجوه على درجة البكالوريوس ، ارتفاعا بمستوى التدريس ، ولكي يكون الخريج رافدا حقيقيا يصل بين الفنون المسرحية في الكويت وفي العالم[1] . وقد أشار تقرير الدكتور الراعي إلى ضرورة وضع مادة « المسرح » في مناهج قسم اللغة العربية بجامعة الكويت ، ليتأصل الإحساس المسرحي في أكثر من مكان ، ولا يقف المعهد معزولا عن الاتجاهات الثقافية العامة .

---

(١) انظر عن معهد الدراسات المسرحية : زكي طليمات : المسرح الكويتي ـ مجلة الرائد مايو ١٩٧٠ ـ ومجلة مرآة الأمة ١٩٧١/١٢/١ ـ وتقرير الدكتور علي الراعي عن المعهد والحركة المسرحية بصفة عامة ، وقد نشر بمجلة الكويت ١٩٧٢/٣/١ .

وما تزال تجربة المعهد محدودة الأثر إلى اليوم ، إذ تحولت الدفعات الأولى من خريجيه إلى موظفين أو معاونين فنيين في مجال الإذاعة والتلفزيون ، ولكن من المؤكد أن المستقبل القريب سيشهد أسلوبا مغايرا في العمل المسرحي نتيجة ارتفاع الوعي الفني والثقافي للممثل ومن يعاونونه على استكمال الشكل المسرحي . وسيكون من مسئوليات المؤلف المسرحي الكويتي أن يتلقى هذا التطور المنتظر ـ وهو لابد أن يحدث ـ بمسرحيات ترضي نوازع وتطلعات فنية تختلف كثيرا عن النوازع التي تستولي على الجيل الحالي الذي عايش أسلوبين ، ودفعته حرارة الموهبة أو الرغبة إلى خشبة المسرح دون أن يتأصل إدراكه على أسس نظرية تسمح له بالتطور ، بصرف النظر عن قلة استطاعت أن تحقق ذلك بجهدها الذاتي .

وقد صدر مرسوم أميري بإنشاء « المعهد العالي للفنون المسرحية » في مارس ١٩٧٦ ، فتكرس وضعه من الناحية القانونية ، بعد أن قطع طلابه ثلاثة أعوام دراسية . وقد نصت المادة الثانية من المرسوم بأن هدفه العمل على الارتقاء بالفنون والآداب المسرحية ، والاتجاه بها اتجاها قوميا يرعى التراث العربي ويهتم بالتراث الإنساني . وحددت المادة الثالثة أقسام المعهد بثلاثة :

أ ــ قسم فنون التمثيل والإخراج .
ب ــ قسم النقد والأدب المسرحي .
جـ ــ قسم الديكور المسرحي ، وأجازت استحداث أقسام أخرى في المستقبل .

وحددت المادتان الرابعة والخامسة نظام القبول والتخرج ، فيقبل الحاصلون على شهادة الثانوية العامة أو ما يقابلها بعد اجتياز اختبارات مقررة ، ويدرس الطالب أربع سنوات تنتهي بالحصول على درجة البكالوريوس .

وقد درج المعهد على قبول عدد محدود من الطلاب والطالبات سنويا ، قد يقترب من الستين ، يوزعها على شعبه الثلاث بنسب ثابتة تقريبا ، والهدف من تقليص عدد المقبولين ليس اختيار العناصر المتميزة وحسب ، وإنما مراعاة قدرة

سوق العمل على استيعاب المتخرجين سنويا ، وحتى لا يواجه هؤلاء المتخرجون كساداً يهبط بمنزلة الفنان ، ويلجئه لقبول أعمال لا تناسب تخصصه وموهبته . هذا تفسير عميد المعهد ـ الأستاذ سعيد خطاب ـ مدير أكاديمية الفنون بالقاهرة ، الذي شهد تأسيس المعهد العالي ، وحتى عام ١٩٨٦ . وإذا عرفنا أن هذا العدد السنوي من أبناء الكويت وأبناء الخليج أيضا ، نستطيع أن ندرك الدور البناء الذي يقوم به المعهد في ترقية فنون التمثيل عبر المسرح والتلفزيون والإذاعة على السواء ، على مساحة الخليج العربي . وفي الكويت كان المعهد إغراء لعدد من الكتّاب والممثلين بالعودة إلى مقاعد الدراسة ، وتعميق خبراتهم الفنية المكتسبة بالتدريب والعمل ، بإرسائها على أصول عملية . في تخصص النقد والأدب المسرحي تخرج حسن يعقوب العلي ، الذي واصل دراسته العالية ، وحصل على الدكتوراه في الأدب المسرحي ، وعاد إلى هيئة التدريس بالمعهد ، ومحمد مبارك بلال ، الذي يمضي في ذات الطريق ، وأمل عبدالله المذيعة اللامعة بالإذاعة ، والتلفزيون ، ومهدي الصايغ الذي أثبت جدارة في التأليف للمسرح والتلفزيون وسليمان الخليفي الأديب القاص ، وإسماعيل فهد اسماعيل الروائي المعروف ، وغيرهم ، وكان حظ التمثيل وفيرا أيضا ،فانضم إليه عدد من نجوم التمثيل الذين حققوا شهرة في عملهم قبل العودة إلى الدراسة ، مثل : مريم الصالح ، وسعاد عبدالله ، ومحمد المنصور ، وأحمد مساعد ، وكنعان حمد ، وغيرهم . وقد ظهر أثر الثقافة المنظمة ، والتدريب العالي المستمر في أساليب عملهم ، وفي مستوى اختياراتهم للنصوص ، وفي ارتفاع منزلة الفنان والفن نفسه لدى الجمهور العام .

فيمانحن بصدده ، من إبراز لدور المعهد العالي للفنون المسرحية ، وأثره في تعميق التجربة المسرحية ، وتنظيمها على أسس علمية ، لابد أن نشير إلى تقليد حرص المعهد منذ إنشائه على القيام به ، وإعلانه سنويا ، ذلك هو ما يسمى « مشروعات التخرج » ، وهذه المشروعات يقوم بها طلاب السنة النهائية بإشراف أساتذة المعهد ، فطالب شعبة النقد والأدب المسرحي يعد دراسة شاملة عن ظاهرة

فنية أو كاتب مسرحي أو ملمح من ملامح كاتب ، وفي ظل هـذا النظام ألفت رسائل متفوقة في مستواها عن موليير ، وبرخت ، وسوفوكليس، وصقر الرشود ، وسعدالله ونوس ، وتوفيق الحكيم ، وهي جميعا محفوظة بمكتبة المعهد ، وبعضها نشر كدراسات حرة . وقد جرى عرف المعهد أن تناقش هذه الرسائل علانية ، يشارك في المناقشة أستاذ أو أكثر من خارج المعهد ، ويحضرها الجمهور ، ولهذا تأثيره على تنمية الوعي الفكري والفني العام .

أما شعبتا التمثيل والإخراج ، والديكور ، فإنهما تتعاونان على تقديم عرض مسرحي أمام زملائهم والجمهور العام أيضا ، وهذا العرض يدخل في نطاق العمل الطليعي ، فالنصّ عادة يختار من المستوى الرفيع صياغة وتشكيلا ، ومن ثم يمكن اعتبار هذه العروض السنوية ، حتى وإن كانت تقدم لعدد قليل من الجمهور ، وعدد محدود من الليالي ، يمكن اعتبارها بمثابة مسرح تجريبي ، يقوم بدور المسرح الطليعي ، أو مسرح الجيب في بلدان أخرى . وتأثير هذه العروض في ترقية فنون التمثيل مما لا شك فيه ، حتى مع محدودية انتشارها ، ذلك لأنها متاحة أصلا للمشتغلين بالفن والمهتمين به ، ولمثل هؤلاء - بالطبع - تصنع العروض التجريبية . إن نظرة إجمالية على مشروعات التخرج لبعض الأعوام توضح لنا درجة الجدية في الاختيار ، والطابع التجريبي الذي يغلب عليها ، فبين عام ١٩٧٦ حيث تخرجت الدفعة الأولى ، وعام ١٩٨٥ عرضت المسرحيات الآتية :

١ ــ الحضيض : مكسيم جوركي .
٢ ــ مريض الوهم : موليير
٣ ــ القصة المزدوجة للدكتور بالمي : انطونيو بوييرو بايخو
٤ ــ بعد أن يموت الملك : صلاح عبدالصبور .
٥ ــ الزير سالم : الفريد فرج .
٦ ــ لعبة السقوط : مجدي فرج .
٧ ــ براكســا : توفيق الحكيم .

٨ ــ عرض مكون من أربع مسرحيات عن الضغوط العالمية والإنسان المعاصر : ميديا ، وأنتيجون ، وميراث الريح ، وماراصاد .
٩ ــ مركب بلا صياد : أليخاندرو كاسونا .
١٠ ــ راشامون : ديو نوسوكي أكورد أكوتافاوا .
١١ ــ الشر يستطير : جاك أوديبرتي .
١٢ ــ تانجو : سلافومير مروجيك .
١٣ ــ الخال فانيا : تشيكوف .
١٤ ــ الرهائن : عبدالعزيز حموده .
١٥ ــ موتي بلا قبور : سارتر .
١٦ ــ أوديب بين سوفوكليس وأربعة معاصرين .
١٧ ــ فصيلة على طريق الموت : الفونسو ساسترو .
١٨ ــ ثمن الحرية : عمانويل روبلس .
١٩ ــ سمك عسير الهضم : مانويل جالينتش .
٢٠ ــ سور الصين : ماكس فريتش .
٢١ ــ الملك هو الملك : سعدالله ونوس .
٢٢ ــ الحصان : يوليوس هاي .
٢٣ ــ هو الذي يصفع : ليونيد أندرييف .
٢٤ ــ كرنفال الأشباح : موريس دو كوبرا .

لقد أديت هذه الأعمال المتميزة تحت إشراف مخرجين نابهين لهم مقدرتم وأساليبهم المتميزة ، مثل : سعد أردش ، وأحمد عبدالحليم ، والمنصف السويسي ، وكرم مطاوع . وقد حرصنا على تسجيل أسماء المسرحيات ، ليتأكد من خلالها حجم الأهمية التي تضطلع بها مما لا نظير له في عروض الفرق الأهلية ، فعروض المعهد العالي ترمّ الثغرة الواسعة بين المستوى الاجتماعي المألوف في مسرحيات اللهجة المحلية ، والمستوى العالمي الرفيع تشكيلا ولغة . ، فضلا عن الأداء .

هذه هي المرحلة الثانية من مرحلتي الحركة المسرحية في الكويت ؛ وقد مهد لها المسرح الشعبي في فترة ارتجاله ، وتمثل الكسب الكبير الذي قدمه في اكتشاف المواهب ، وبتدريب المؤلف المحلي على اختيار الفكرة وتطويرها بحيث تصير مقبولة وممكنة العرض أمام الجمهور ، ثم اجتذاب الجمهور إلى مكان عام مخصص لمشاهدة التمثيل ، بصرف النظر عن الأمكانيات المتوفرة ـ وهي جد متواضعة في ذلك الحين ـ كما مهد زكي طليمات لتقبل هذا الطور الثاني بموقفه الشجاع الذي تجلى في تقديمه لأول حفل مختلط من الرجال والنساء ، وظهور الفتيات في رقصة إيقاعية على المسرح ، ودفاعه الحار عن مبدأ ظهور المرأة على المسرح ورفضه أن يقوم الرجال بذلك ، **ولا نشك في أن حمد الرجيب كان وراء الفريقين جميعا ، فهو مؤسس الحركة المسرحية في الكويت دون منازع ، وذلك باكتشافه للنشمي وتشجيعه ، ثم مشاركته ـ الرجيب ـ شخصيا في التمثيل وكافة العمليات الفنية المعقدة التي تسبقه ، فلما صار أمر المسرح إليه بحكم عمله الوظيفي لم يتردد في تبني « المسرح الشعبي » وتنظيمه وإعداده لتقبل هذا التطور إدارة وفنا ، ولعله رأى أن « المسرح الشعبي » في تلك الفترة لا يستطيع أن يتجاوز إمكانياته الحقيقية ، وأنه حقق بالفعل أقصى ما يستطيع ، ومن ثم رأى أن يبدأ خط آخر مواز لجهد « المسرح الشعبي » ويختلف في اللون ؛ وكأنه استمرار لما بدأه « نادي المعلمين » من قبل بحافز من الرجيب أيضا ، حين ترك الارتجال والتجريب، والتقى ـ في خطوة واحدة ـ بعيون المسرح الشعري العربي والعالمي ، وكان اختيار « مجنون**

ليلى » و« روميو وجولييت » و« عدو الشعب » ومـا يبلغ هذا المستـوى ، وكان تشجيعه لمحمود توفيق ونشر ترجماته لموليير . . علامة على ذلك .

يتميز هذا الطور الثاني بتعدد الفرق ، وهذا التعدد لا يعني التكرار ، فبرغم التداخل نسبيا ، سنكتشف أن لكل مسرح شخصية مستقلة ، وأنـه يقدم لـونا يوشك أن يعرف به . كما لم تعد هذه الفرق تعتمد على تلاميذ المدارس أو فرق الكشافة ، فالممثل الآن يكتشف كموهبة تدرب وتنمو من خلال النظام الداخلي للمسرح . هذا ، فضلا عن أن هذه المرحلة قد شهدت محاولة لتعميق الأسلوب التعليمي في إعداد الممثل ، وسائر الفنيين العاملين بالمسرح ، وذلك بإنشاء أول معهد للدراسات المسرحية ، كما عرفنـا من قبل،وانضمـام كثير من العـاملين في المسرح إليه . وإذا كان المسرح لم يعد مجرد مجموعة من الموائد أو المناضد تجمع إلى بعضها ويعلق فوقها مصباح كبير ، وإنما هو بناء شامخ ، فيه امكانيات الاضاءة والستائر الاضافية والمناظر المسرحية والموسيقى التصويرية بالصوت المجسم ، فإن هذا قد استدعى ـ كما ترتب على ـ وجود الفنيين المتخصصين في هذه المجالات . وطبيعي أن قسم الديكور في المعهد العالي قد دفع إلى هذا المجال بعناصر مدربة طورت الكثير في هذاالمجال،وقد ارتقى النظام الاداري داخل المسارح ، فهناك مجلس الادارة الذي يتحمل المسئولية ، كما حددت الدولة علاقتها بالمسارح ، فهي تمنحها معونات مالية متساوية ، وتعطي نفسها حق مراقبة النصوص وإجازتها قبل التمثيل ، وإذا كان التطور الطبيعي قد قضى على المسرح المرتجل فهذا الاجراء يعني أيضا عدم إمكان العودة إليه .

وتميز هذا الـطور أخيرا بتعـدد المؤلفين المحليـين ، فلمعت أسماء عـديدة سنعرفها فيما بعد ، كما تعددت محاولات الافادة من النصوص المسرحية العالمية في صورتها المباشرة ، أو بمنحها صبغة محلية ، أي تكويتها ، وقد أصبحت هذه الفرق العديدة تنظر إلى الكويت على أنها مركز الدائرة ، لا كل الدائرة ، وأن دورهـا

العربي يجب أن يعرف ، فرحلت الفرق المختلفة إلى القاهرة وبغداد ودمشق والبحرين وتونس ، والقيروان ، وقطر وأبو ظبي وغيرها ، كما استضافت المسارح المختلفة - والدولة أحيانا - فرقا مسرحية من تلك العواصم المشار إليها آنفا ، بقصد إنعاش الموسم المسرحي في الكويت ، وتوفير فرص تبادل الخبرة والاحتكاك ، والدعاية للحركة المسرحية أيضا .

وكما يعتبر المعهد العالي للفنون المسرحية بمثابة فارق أساسي بين مرحلتين فان ظاهرة « المسارح الخاصة » بآثارها الايجابية والسلبية ؛ ثم تأسيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، واستقرار نظامه واهتمامه المباشر بالحركة المسرحية ، ومحاولة اخراجها من المضيق الذي تجتازه بوسائل شتى . . يعتبر ذلك كله ابرز العناصر المؤثرة في المسرح الكويتي .

هذه إذا الملامح العامة للمرحلة الثانية أو للطور الثاني ، وهو الطور الذي يمكن دراسته دراسة فنية إذ بقيت النصوص - أو أكثرها - محفوظة لدى الفرق المسرحية ، كما سجل القدر الأكبر من عروضه بالصوت والصورة تلفزيونيا ، فهذا التوثيق يتيح للدارس في مجالات الأدب والفكر أن يقيم تحليله وحكمه على أسس أقرب إلى السلامة وأبعد عن الزلل .

بعد تحديد هذه الخطوة المهمة نحو تأصيل الظاهرة المسرحية ، علميا وإداريا ، لا بد أن نقترب من قسمات الصورة ، بالتعرف على جهود كل فرقة على حدة ، في فصول متتابعة .

كانت آخر محاولات التنظيم مقترنا بالترشيد تكوين « لجنة تقويم الحركة المسرحية » عامي ١٩٧٦ /١٩٧٧ برئاسة الأستاذ عبد العزيز محمود ، وكيل وزارة الشئون ، ثم وزير الشئون في تلك الحقبة ، وعضوية الأساتذة : سعد خطاب وعيسى العصفور وكرم مطاوع وخالد السعد ، ومحمد حسن عبدالله . وقد

أخذت اللجنة في اجتماعاتها الأسبوعية تتابع كل ما يعرض بالكويت ، وتقومه ، كما وضعت دراسة لتقويم امكانات الفرق ، واقترحت نظاما لتشجيع الأعمال الجيدة وآخر لتقديم الجوائز وشروط المسابقات . كما أنها وضعت مواصفات للمسرحيات التي يسمح لها أن تمثل الكويت في المهرجانات العربية والأجنبية ، وهذا كله مثبت بمحاضر اللجنة المحفوظة ضمن وثائق المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .



المجلس الوطني .. والحركة المسرحية

في ٢٢ يوليو ١٩٧٣ صدر مرسوم أميري بإنشاء : « المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب » ، وقد حددت المادتان (٥ و٦) من المرسوم موقع المجلس من أجهزة الدولة ، فهو يتبع مجلس الوزراء مباشرة ويرفع توصياته إليه . ولهذا يرأسه وزير الدولة لشئون مجلس الوزراء بحكم منصبه . وقد أكسب هذا الموقع أعمال المجلس مرونة وفاعلية ، وقد حمل عبء أمانته العامة الشاعر أحمد العدواني ، منذ تأسيسه ، وهو يملك فكرا مستنيرا وإيمانا بالمستقبل وثقة في الثقافة والعلوم الانسانية بخاصة . وقد تحققت بجهود المجلس أكثر الأهداف التي نصت عليها المادة الثانية من المرسوم ، ولا تزال في حالة تفاعل مستمر . ومن ثم أدى وجود المجلس خدمات جليلة للفن والثقافة . من الصعب أن نعرض لجانب منها بمعزل عن خدماته للجوانب الأخرى ، ومع هذا سنحاول أن نقصر حديثنا على جهود المجلس في تنشيط وإثراء الحركة المسرحية ، باعتبارها ما نعني به الآن .

١ ــ وليس يغيب عن الخاطر أن المجلس الوطني هو الذي رعى فكرة « على جناح التبريزي وتابعه قفه »وحققها . ولم تكن هذه المسرحية مجرد عرض ناجح .
لقد كانت عملا غير مسبوق على المستويين : الفني والتنظيمي . فقد تم اختيار النص ليحقق أهدافا فكرية وجمالية راقية ، تحتاج ـ كي تصل إلى المشاهدين ـ

إنفاقا عاليا ، وكون من أجل هذا العرض فريقا خاصا ، من مجموع الفرق ، قاد هذا الفريق المخرج صقر الرشود ، الذي وزع الأدوار تبعا لاعتبارات فنية بحته . ولهذا أجاد الجميع في أداء أدوارهم ولمع غانم الصالح في دور « قفة » وأعلن مولد فنان كبير ، وكذلك إبراهيم الصلال وجوهر سالم الذين أدوا في هذه المسرحية أدوار حياتهم ، وهم ليسوا من فرقة مسرح الخليج . وكان هذا النجاح الكبير بمثابة إحياء لأمل قديم في إنشاء فرقة قومية ، يرى كثير من المهتمين بقضايا المسرح في الكويت أنها الحل الوحيد لتنشيط الحركة ، وإنهاء مرحلة التواكل أو التخاذل التي تعيشها بعض الفرق في حماية قانون النفع العام الذي تخضع له الفرق المسرحية . ولعل المجلس الوطني كان قد بدأ في اتخاذ خطوة إيجابية في هذا السبيل ، ومن ثم القضاء على ازدواجية الاشراف على المسرح ، التي أصبحت ثلاثية بعد تكوين المجلس الوطني :

١ ــ وزارة الشئون التي تقدم المعونة المالية وتراقب تطبيق النظام .

٢ ــ وزارة الاعلام المختصة بالرقابة على المصنفات الفنية ، والنصوص ، وكذلك تدير الاذاعة والتلفزيون ، وهما أهم الأجهزة التي يتعامل معها المسرحيون .

٣ ــ المجلس الوطني الذي خول الحق في المطالبة والموافقة على تفرغ الأدباء والفنانين .

لقد طرحت قضية التبعية هذه للبحث بين المسرحيين في الفرق الأهلية الأربع ، والمسارح الخاصة ، وانقسم الرأي في الاتجاهات الثلاثة ، ثم استقر على اختيار « وزارة الاعلام » ، ومع هذا فإن المجلس الوطني لم يتوقف عندما كان بدأه من قبل ، بل استمر في بذل جهوده المتنوعة ، بهدف رفع مستوى الفن والفنان ، واعطاء المسرح مكانة متميزة بين الأنشطة الثقافية التي يرعاها المجلس .

وهكذا ، بقدر ما ظلت « التبريزي » تجربة فريدة ، رائدة ، مبشرة بخطوة لم تستثمر من المسرحيين بطريقة إيجابية ، فإنها كانت بداية رابطة رعاية لم تتوقف من المجلس لفن المسرح .

٢ ــ كما قدم المجلس الوطني مذكرة إلى مجلس الوزراء (عام ١٩٧٥) « بشأن المشروع الجديد للائحة أجور ومكافآت الفنانين والأدباء المتعاملين مع الأذاعة والتلفزيون » . وقد قرر مجلس الوزراء الموافقة على المشروع ، وبذلك تضاعفت مكافآت التمثيل والتأليف لهذين الجهازين ، وتضاعف ثمن شراء التلفزيون للمسرحيات إلى خمسة أضعاف ، وأصبح حق الاستغلال محددا بالأداء العلني من تلفزيون الكويت فقط ، وهذا يعني أن من حق الجهةالمنتجة للمسرحية أن تعيد بيعها إلى تلفزيونات أخرى ، فضلا عن الانتاج التسويقي للفيديو ، وهذا يعني أن « المسرحية » أصبحت تدر دخلا ـ بعد شباك التذاكر ـ يمكن أن يغطي نفقاتها ويربح كل من أسهم فيها ، ولا شك أن هذه الحماية المادية التي نشرها المجلس الوطني من خلال لائحة الأجور ، قد أدت إلى تشجيع الفرق على انتاج أعمال جادة ، وبذل الوقت والجهد في التدريب والتجويد ، ولا تثريب على أهمية المبدأ أن يساء استغلاله من البعض .

٣ ــ وفي عام ١٩٧٨ قدم المجلس الوطني توصيات تتعلق بتنظيم الحركة المسرحية ، وتوحيد جهة الاشراف عليها ممثلة في وزارة الاعلام ، وأول هذه التوصيات تشكيل « لجنة عليا للمسرح » تعمل على النهوض بالفنون المسرحية ، ووضع النظم والقواعد الخاصة بالفرق المسرحية ، واللوائح المنظمة للاشتغال بمهنة التمثيل وتكوين الفرق المسرحية ، وتكون هذه اللجنة مسئولة عن النشاط المسرحي في الكويت توجيها ومتابعة وتقويما .

وهذه اللجنة التي اقترحها المجلس الوطني ، وقدم إطار عملها وأهدافها إلى وزارة الاعلام ـ باعتبارها الجهة المشرفة على الحركة المسرحية ، ما هي إلا استمرار

للجنة سابقة تكونت وعملت عامين متتابعين كجناح للمجلس الوطني الذي ساهم في رعاية الحركة المسرحية منذ إنشائه ، كما بيّنّا[1] .

٤ ــ وفي عام ١٩٨٠ أصدر مجلس الخدمة المدنية سلسلة قرارات تنظم وتحدد حالات تفرغ الفنانين لإنجاز أعمال فنية محددة . وهذا المبدأ الذي ظل الفنانون والأدباء ورجال الفكر يجاهدون في سبيل إقراره طويلا ، تحقق بجهود المجلس الوطني ورعايته ، فضلا عن أنه اعتبر صاحب الاذن في منح الموظف الفنان تفرغا لأداء عمل مسرحي أو المشاركة فيه خارج الكويت ، تفريعا على أن المجلس هو الجهة المختصة بالموافقة على إقامة عروض فنية مسرحية خارج الكويت .

٥ ــ وقد حرص المجلس الوطني على أن يقدم عرضا مسرحيا متميزا في إطار الأسابيع الثقافية التي يقيمها في مختلف العواصم العربية ، فعلى سبيل المثال :

١ ــ قدمت فرقة المسرح الشعبي مسرحية : « رأس المملوك جابر » في الأسبوع الثقافي الكويتي بتونس (١٩٧٧) .

٢ ــ كما قدمت فرقة مسرح الخليج العربي مسرحية « عُرس لبنت السلطان » في الأسابيع الثقافية الكويتية التي أقيمت بكل من الجزائر ، وليبيا ، وبغداد (١٩٧٨ ـ ١٩٧٩) .

---

١ ـ استندت اللجنة الأولى « لجنة تقويم الحركة المسرحية » إلى قرار الأمانة العامة للمجلس الوطني (١٩٧٦) وكانت برئاسة الأستاذ عبد العزيز محمود وكيل وزارة الشئون ، حينها . وعضوية : سعيد خطاب عميد المعهد العالي للفنون المسرحية ، وعيسى العصفور رئيس الشئون الاقتصادية بمكتب سمو ولي العهد ، وخالد السعد رئيس الشئون الثقافية الخارجية بالمجلس الوطني ، ومحمد حسن عبدالله من كلية الآداب .

أما « اللجنة العليا للمسرح » فتكونت بقرار وزاري (١٩٧٩) برياسة سعدون الجاسم وكيل وزارة الاعلام ، حينها ، وعضوية : أحمد العدواني ، وحمد عيسى الرجيب ، وحمد يوسف الرومي ، وأحمد مهنا ، والدكتور علي الراعي ـ الذي خلفه الدكتور سليمان الشطي ، وسعيد خطاب، وابراهيم إسماعيل .

٦ ــ أما الوجه الآخر لهذا النشاط الذي يستهدف إذكاء المنافسة بين الفرق المسرحية الكويتية لترتقي إلى مستوى تقديم عروضها في عواصم أخرى بعيدة ، ولها تاريخها وتجاربها في فن المسرح ، فهو استضافة أسابيع ثقافية عربية ، واستقدامها إلى الكويت ، وبطبيعة الحال فإن العروض المسرحية أصبحت جزءا من هذه الأسابيع ، وعلى سبيل المثال ،

١ ــ في الأسبوع الثقافي الليبي (١٩٧٧) عرضت مسرحيتان : « الجانب المضيء » و« حوش العيلة » .

٢ ــ وفي الأسبوع الثقافي العراقي (١٩٧٨) عرضت مسرحية : « كان يا ما كان » .

٣ ــ وفي الأسبوع الثقافي اليمني (١٩٨٠) عرضت مسرحية : « الفأر في قفص الاتهام » .

٤ ــ وفي الأسبوع الثقافي السوري (١٩٨٠) عرضت مسرحية : « ثلاث حكايات » قدمها المسرح التجريبي ، ومسرحية : « الملك هو الملك » قدمها المسرح القومي .

٥ ــ وفي الأسبوع الثقافي المغربي (١٩٨٢) قدمت فرقة الطيب العلج مسرحية : « قاضي الحلقة » .

٦ ــ وفي الأسبوع الثقافي الجزائري (الثاني سنة ١٩٨٤) قدمت مسرحية : « بوعلام زين لقدام » .

٧ ــ كما لم تقتصر استضافة الفرق العربية واستقدامها إلى الكويت على إقامة الأسابيع الثقافية . لقد تولى المجلس ـ بطريقة مباشرة ـ توجيه دعوات إلى فرق متميزة بأساليبها ، وتجاربها ، كي تقدم عروضها أمام الجمهور في

الكويت ، بل أمام المسرحيين لتوفر لهم مزيدا من الحوار ووضـوح الرؤيـة بالاطلاع على تجارب مسرحية ، قد تكون هذه هي الطريقة الوحيدة الممكنة لإطلاعهم عليها . فمثلا :

١ ــ قدم مسرح الطيب الصديقي (١٩٧٦) مسرحيتي : « مقامات بديع الزمان الهمذاني » و« سيدي عبد الرحمن المجذوب » .

٢ ــ وقدم المسرح القومي السوري مسرحيتين أيضا ، هما : « الغرباء » و« سهرة مع أبي خليل القباني » (سنة ١٩٧٧) .

٣ ــ وقدمت فرقة مدينة تونس المسرحية (١٩٧٨) ثلاث مسرحيات هي : « عطشان يا صبايا » و« سيدي بنادم » ، أي : البني آدم ؛ و« اللغز » .

ستظهر لنا القيمة العالية لهذه العروض المستضافة إذا ما قيست إلى « ما استضافته » الفرق المسرحية الخاصة ، وإذا ما عرفنا مؤلفي هذه النصوص ، ويكفي أن أسماء مثل : الفريد فرج ، وسعدالله ونوس ، وعلي عقله عرسان ، والطيب الصديقي . لم تأخذ فرصتها في الكويت ، إلا من خلال الخطوات المنظمة الهادفة التي يتخذها المجلس الوطني .

فإذا أضفنا إلى كل ما سبق استمرار تبنيه لفكرة المسرح الوطني ، أو القومي ، والاهتمام بالمنشئات المسرحية ، وأولها البدء بإعداد وتعمير مسرح جمعية المعلمين ، ووضع ضوابط للنصوص التي يسمح بانتاجها ، والعروض التي يسمح لها بمغادرة البلاد ، ووضع خطة لاقامة مسابقات في التأليف المسرحي ، ووضع أسس لانشاء قسم حر في المعهد العالي للفنون المسرحية ، ، وخطة لانشاء مسارح ومراكز ثقافية في الأقاليم خارج العاصمة ، وبخاصة في الجهراء ، والفحيحيل ، والصباحية . . اقتربنا من الالمام بأهم الروافد ـ وليس كل ما صنع ـ المجلس الوطني لتنمية الحركة المسرحية ، ووضعها في الاطار الصحيح .

الفصل السادس

المسرح العربي

إننا نعتبر إنشاء المسرح العربي في ١٠/١٠/١٩٦١ بداية مرحلة جديدة متميزة في تاريخ الحركة المسرحية في الكويت ، لأنه بدأ خطا جديدا ومثل أسلوبا مستحدثا في مستوى المسرحيات التي يقدمها ، ونوعيتها ، وفي أسلوب إدارته ، وكذلك في كشف وتنمية مواهب العاملين فيه ، فهذا المسرح ليس تكرارا للمسرح الذي كان موجودا بالفعل ـ المسرح الشعبي ـ وبخاصة أن وزارة الشئون الاجتماعية والعمل التي تبنت « الشعبي » هي التي انشأت « العربي » من البداية ، وقد ظل في رعايتها إلى ان تعددت الفرق فتخلت الوزارة عنها جميعا ، واعتبرتها فرقا أهلية سنة ١٩٦٤ .

وطليمات ـ قبل إعلان فرقة المسرح العربي ـ يشرح دورها المنتظر ـ بقوله : « **المسرح الشعبي القائم يخاطب الجمهور الكويتي بلغته وعاداته وتقاليده ، ومجريات حياته القائمة ، بينما فرقة التمثيل العربي ستقوم بمهمة اخرى هي إحياء أمجاد العروبة ، واستخراج العبرة من تاريخها ليتبصر بها الشباب الصاعد ، هذا الشباب الذي يجب أن يربط بين حاضره وماضيه المجيد ، وإذا لم يقم هذا الرباط فإن الفجوة لا تمتلىء ، ومن يهمل الماضي لا يستطيع أن يعيش في الحاضر** »[1] .

(١) مجلة حماة الوطن ١٥/٦/١٩٦١ .

فطليمات يرى أن المسرح الشعبي قد اختص نفسه باتجاه معين ، هو الاتجاه الاجتماعي ، وانه لا معنى لمنافسته فيما سبق إليه - وربما أجاده أيضا - وأن الدور المنتظر للفرقة الجديدة هو دور حضاري قومي ، يخاطب مستوى مختلفا من المشاهدين ، ويقوم بوظيفة مختلفة في المجتمع ، هي ربط الماضي بالحاضر ، وهذا يعني أن مسرحياته ستكون من نوع مختلف ، يمكن أن نطلق عليه « المسرح الكلاسيكي » وهذا المصطلح نستمده من معرفتنا بالمسرحيات التي مثلها المسرح العربي بالفعل في سنواته الثلاث الأولى ، ونضحي في سبيل ذلك باعتبار آخر هو أن النزعة القومية في ذاتها تضيف وسائل تعبيرها إلى الرومانسية .

ولا نشك في أن طليمات بتخيله هذا الدور للمسرح العربي - ومن شاركه هذا التخيل - كان متأثرا بحالة المد القومي العربي الذي شهدته تلك السنوات ، وأنه كان يجاري ويوجه تيارا بارزا في الكويت، وهو التيار الذي استقطب غالبية المثقفين ، وهم مصدر الامداد الطبيعي للحركة المسرحية . لكننا لا نشك أيضا في أنه كان نظريا إلى حد كبير ، إن لم يكن قد طرح هذا الهدف كخطوة أولى مرحلية ليتجنب فريقا من المعارضين ويفتت فريقا آخر ، وأضمر المراحل الأخرى المتوقعة ، فمن المؤكد أن بيئتنا المحدودة ، وجمهورنا بميوله المعروفة لا يستطيعان أن يضمنا دوافع الاستمرار لفرقة تكون كل مهمتها الاشادة بالقومية ، أو - مع التوسع - تقديم الأعمال المسرحية الفصيحة .

وهذه هي النتيجة التي انتهى إليها المسرح العربي بالفعل ، فبعد تخلي الوزارة عنه واعتباره مجرد فرقة أهلية ، نزل إلى ميدان المنافسة ، وقدم أعمالا من كل لون ومستوى - كغيره من المسارح - هدفه أن يجذب جمهور المشاهدين ، بصرف النظر عن الفكرة أو الاساس النظري الذي تخيّله طليمات من البداية .

ولأول مرة لا نجد فرقة تتكون بتلقائية الزمالة في المدرسة أو فريق الكشافة ، وإنما نتيجة اختيار عملي ، إذ أعلنت الوزارة بيانا من الأذاعة وبواسطة الصحافة

تطلب مشاركة من يأنس في نفسه القدرة والرغبة ، وتقدم ـ استجابة للاعلان ـ مائتان وخمسون رجلا ، تم اختيار أربعين كويتيا من بينهم اعتبروا نواة المسرح ، وانضمت ـ لأول مرة ـ فتاتان كويتيتان هما : مريم الصالح ومريم الغضبان ، وقد سألت السيدة مريم الغضبان عن ظروف التحاقها بالتمثيل مع ما تعرف من انقسام الرأي العام حول هذه القضية وما يمكن أن ينالها وينال أسرتها من فئات معينة من المجتمع ، فذكرت أن مريم الصالح كانت وراء تشجيعها ، فقد كانتا تعملان في وزارة الصحة ، كانت مريم الصالح باحثة اجتماعية ، وكانت مريم الغضبان ممرضة ، فهما إذا من بواكير العاملات في الكويت ، ولكنهما إذا ما خرجتا من العمل ، خضعتا للأسلوب العام في التحجب ، والعزلةأثناء العمل وبعده، إلا أنهما كانتا تمثلان في داخل المدرسة حين كانتا طالبتين(!!) فسبقت مريم الصالح إلى الانضمام إلى المسرح العربي ، ثم تمكنت من اقناع زميلتها ، فكانتا بذلك أول من وقفتا على خشبة المسرح أمام جمهور مشترك ، من نساء الكويت ، وقد ضمت الفرقة إلى هذا العدد من الكويتيين والكويتيات خمسة عشر من ابناء الاقطار العربية وممثلتين مصريتين ، وهذا التكامل كان يتم لأول مرة أيضا ، وقد تم الاختيار بمعرفة طليمات والنشمي معا ، ونهجت الفرقة أسلوبا استقلاليا ، فلها فنيوها المختصون ، كما صار لها مؤلفوها فيما بعد ، كما أقرت الأسلوب التعليمي من خلال الممارسة الفعلية ، أي أن طليمات جعل جزءا من مهمته في المسرح أن يكون مدربا لجميع أفراده سواء استوعبتهم المسرحية المعروضة أو ضاقت عن عددهم الكثير كما كان يحدث غالبا ، وبذلك كان يخصص لكل دور شخصين ، أي أن هناك فرقتين لا فرقة واحدة ، تتبادلان أداء المسرحية ذاتها ليلة بعد أخرى ، ويكمل المعنى التعليمي في المسرح العربي وجود لجنة ثقافية وتأسيس مكتبة مسرحية . . إلخ ، وخلاصة القول أن المسرح العربي أخرج الحركة المسرحية في الكويت من مرحلة الارتجال في كل شيء إلى التنظيم ، والتخطيط وتحديد المسئوليات ، وتعميق المفاهيم .

وقد قدم المسرح العربي حتى موسم ١٩٨٦/٨٥ ثماني وثلاثين مسرحية ، غطى بعضها عرضا كاملا ، وجمعت القصيرة منها إلى أخرى . وبيانها كالآتي :

١ - صقر قريش :

هي أول مسرحية قدمها المسرح العربي في ١٨ /٣ /١٩٦٢ وقد شارك فيها اثنان وثلاثون ممثلا من أشهرهم الآن مريم الصالح ومريم الغضبان وعبد الحسين عبد الرضا وسعدالفرج ، وقد أخرج المسرحية زكي طليمات ، واستعين فيها بالممثلتين المصريتين .

والمسرحية من تأليف محمود تيمور ، فاعتبرت بذلك مصداقا لتصور طليمات للأساس الذي قام عليه المسرح العربي ، وقد مثلت هذه المسرحية على مسرح ثانوية الشويخ .

٢ - فاتهاالقطار :

هي مسرحية من فصل واحد كتبها توفيق الحكيم بلغة فصحى مبسطة ، وقد أخرجها طليمات أيضا ، وظهر فيها خالد النفيسي وعبد الرحمن الضويحي ، كما استمرت الاستعانة بالممثلتين المصريتين . وقد مثلت هذه المسرحية على مسرح سينما الأندلس في ١٩ /٦ /١٩٦٢ ، أي في عيد الاستقلال ، واستمر عرضها ستة أيام ، وأعيد عرضها في شتاء الموسم التالي ، في ١٩ /٢ /١٩٦٣ .

٣ - عمارة المعلم كندوز :

وهي من تأليف توفيق الحكيم وإخراج طليمات أيضا ، ومثلت مع سابقتها في عرض واحد .

٤ - ابن جلا :

هذه المسرحية من تأليف محمود تيمور ، وقد أخرجها طليمات ، كما ساهم

في التمثيل إلى جانب نجمة المسرح المصري زوزو حمدي الحكيم ، وسبعة وعشرين ممثلا كويتيا ، وكان عرضها الأول يوم ٢٠ /١٢ /١٩٦٢ على مسرح ثانوية الشويخ .

٥ ـ المنقذة :

وهي من تأليف محمود تيمور وإخراج طليمات، واستعين بممثلة مصرية وحيدة بين شخصياتها التسع ، وقد عرضت على مسرح الشامية يوم ١٩ /٢ /١٩٦٣ .

٦ ـ استأرثوني وأنا حي :

هذه أول مسرحية كويتية يمثلها المسرح العربي ، وقد ألفها سعد الفرج ، وهو من نجوم التمثيل في الفرقة ، على حين أخرجها طليمات ، وفي المسرحية دور نسائي واحد مثلته مريم الغضبان ، وشخصياتها التسع قام بأدائها كويتيون ، فهي المسرحية الأولى تأليفا وتمثيلا ـ التي لا يستعان فيها بعناصر مساعدة من خارج الكويت ، فيما عدا طليمات نفسه .

ومن المتوقع أن تكون هذه المحاولة الأولى لسعد الفرج غير خالية من الزلات ، والمسرحية قصيرة من فصل واحد ، جمعت إلى سابقتها في نفس العرض المسرحي ، وقد سجلت تلفزيونيا سنة ١٩٦٤ ، أي في الموسم التالي لعرضها على المسرح ، وهي من نوع (الفارس) أو الفكاهة الفاقعة ، وخلاصتها أن (أبو سمير) الثري صاحب الفيلا الأنيقة ، يغادرها في رعاية الحارس (أبو حمود) إلى بيروت لمدة غير محددة ، ولكن (حمود) ابن الحارس ينتهز الفرصة ويحاول إقناع والديه بادعاء أن الفيلا ملك لهما ، تظاهرا أمام صهره الثري المنتظر ، ولكن الأم ترفض والأب يتخوف ، إلا أن ابنهما يهددهما بذبح نفسه إن لم يستراه أمام صهره . وهكذا يستعين الابن بأحد أصدقائه يسميه (السكرتير) ليعلم أباه وأمه كيف

يزاولان السيادة ، ويبتزهما هذا السكرتير المزعوم أثناء تعليمهما ، وحين يحضر الصهر المنتظر يبدي إعجابه بالفيلا ، ويكتشف (السكرتير) سره أيضا ، فهو لص غادر السجن حديثا ، وهكذا يبدأ في تعليمه هو أيضا كيف يزاول السيادة ، ويبتزه بدوره ، ويجتمع الطرفان ليتحدثا في أمور غريبة مثل حجز قسيمة في القمر ، أي قطعة أرض للبناء ، وشراء عمارات في بيروت . ولكن صاحب الفيلا يعود فجأة ، ويدهش من قوم يلبسون ثيابه ،وآخرون يهربون لرؤيته فيقبض عليهم جميعا ، ويقرر طرد الحارس . ثم تأتي العبرة في النهاية ، فيقول صاحب الفيلا لابن الحارس : « إذا كنت تصير غني تصير باجتهادك » . وينتهي الصدام إلى المسالمة ، فيمنح السيد حارسه ألف دينار كمرتب عن خدماته الماضية ، ويجمل القضية في دعابة سريعة قائلا : « السالفة كلها إنهم ـ استأرثوني وأنا حي » .

هذه التمثيلية لا تتسق مع التصور النظري الذي بدأ به المسرح العربي ، ومضى عليه موسمان كاملان ، وهي أيضا لا ترتفع فنيا إلى مستوى عروضه السابقة ، إذا صرفنا النظر عن لهجتها العامة ، وأنها لا تنتمي إلى التراث القومي . بل إننا نضعها إلى جانب تمثيليات النشمي المرتجلة التي شهدها جمهور الخمسينات ، ومع هذا كله لا نعتقد بأنها كانت عملا خاطئا على الرغم من كونه هابطا ، إذ كان لا مفر من بداية جديدة ترسو على أرض الواقع الكويتي ، مهما طالت المرحلة مع المسرحيات التاريخية والقومية ، ومهما استعين بنصوص خارجية (غير كويتية) لكتاب أكثر شهرة وخبرة واقتدارا ، فالمزاولة العملية هي الضمان للاستمرار ،**وإنها لتقديرات موفقة أن ينشأ الخط الجديد في رعاية الخط القديم وتعضيده حتى يتمكن من الاستقلال بنفسه ، وهذا بالفعل ما حدث في الموسم التالي مباشرة** ، حين عرضت مسرحية« عشت وشفت » فكانت عملا ناجحا ، وما تزال تحسب كذلك ، وهي جديرة بما حازت من إعجاب .

٧ ـ مضحك الخليفة :

هذه المسرحية من تأليف علي أحمد باكثير ، وقد أخرجها طليمات ، وهي تقوم على ست وعشرين شخصية ، منها ست شخصيات نسائية ، ولم يكن هذا العدد متوافرا بين الكويتيات ، ومن ثم عاد المسرح إلى الاستعانة بالضيوف من العراق والأردن ومصر .

و« مضحك الخليفة » أول عروض المسرح العربي على خشبة « كيفان » وقد عرضت في ٢٠/١١/١٩٦٣ .

٨ ـ آدم وحواء :

والمسرحية من اقتباس فتوح نشاطي وإخراج طليمات ، وقد عرضت على مسرح كيفان في ٤ /٤ /١٩٦٤ وقد استمرت الاستعانة بفتاتين غير كويتيتين .

٩ ـ الكنز :

وهي من تأليف توفيق الحكيم وأخرجها طليمات ، وعرضت مع سابقتها ، واستعين فيها بفتاة غير كويتية إلى جانب فتاة كويتية .

١٠ ـ عشت وشفت :

وهذه أول مسرحية يستقل بها المسرح العربي عن أية معونة من أي لون ، فهي من تأليف سعد الفرج ، وإخراج حسين الصالح ، وممثلوها الأحد عشر كويتيون ، وشخصياتها النسائية الثلاث : عائشة ابراهيم ونوال صالح ومريم عبد الرزاق كويتيات .

وقد لاقت هذه المسرحية نجاحا كبيرا ، وظلت تعرض على مسرح كيفان

إحدى عشرة ليلة متتالية ابتداء من ٢٠ /١٢ /١٩٦٤ ، وسنعود إليها بشيء من التفصيل فيها بعد . وقد اعتبرت بداية طور جديد في تاريخ المسرح العربي ؛ إذ لاقى جمهورا عريضا من كافة قطاعات المجتمع ، ولم تعد تقصده قلة تجتذبها أسماء الحكيم أو تيمور ، وإنما تجتذبها القضية المعروضة على المسرح كل ليلة ، كما أن المسرح العربي ـ وابتداء من هذه المسرحية ـ دخل كمنافس للمسرح الشعبي في مجاله الذي استأثر به طوال السنوات السابقة ، كما صار منافسا لمسرح الخليج العربي أيضا ، وإن ظلت لكل فرقة سماتها الأساسية المميزة ، وقد امتد هذا الطور إلى الآن ، فكل ما قدمه المسرح العربي بعد ذلك تدخلت فيه أقلام الكتاب الكويتيين سواء بالتأليف أو الأعداد .

١١ ـ اغنم زمانك :

وقد ألف هذه المسرحية عبد الحسين عبد الرضا الذي شارك في التمثيل أيضا ، مع سبعة عشر ممثلا كلهم كويتيون ، وأخرجها حسين الصالح الذي سيخرج الكم الأكبر من مسرحيات هذه الفرقة وقد عرضت « اغنم زمانك » على مسرح كيفان يوم ١٩٦٥/٧/٣، واستمرت ١٢ عرضا ، وقد أقيم عرض خاص ـ لأول مرة ـ لرجال الشرطة والأمن .

١٢ ـ الكويت سنة ٢٠٠٠ :

وقد ألفها سعد الفرج وأخرجها حسين الصالح ، وعرضت على مسرح كيفان يوم ٥ /٢ /١٩٦٦ ولمدة أربع عشرة ليلة ، وقد عاد المسرح للاستعانة بشخصيات نسائية غير كويتية إلى جانب نجمتيه : مريم عبد الرزاق وعائشة ابراهيم .

١٣ - ٢٤ ساعة :

وهي أول مسرحية مقتبسة يعرضها المسرح العربي ، أعدها وصاغ حوارها جعفر المؤمن ، وأخرجها حسين الصالح ، وعرضت ابتداء من ١٣ /٥ /١٩٦٧ ست عشرة ليلة غير متتالية لتزاحم الفرق على قاعة العرض الوحيدة الصالحة أو المرغوبة ، وقد استعين في هذه المسرحية بممثلة لبنانية .

١٤ - حط حيلهم بينهم :

وهي أيضا مسرحية مقتبسة ، أعدها وصاغ حوارها سعد الفرج وأخرجها حسين الصالح ، وعرضت على مسرح كيفان ثلاث عشرة ليلة غير متتالية ابتداء من ٤ /٦ /١٩٦٨ واستعين فيها إلى جانب الممثلتين الكويتيتين ، بممثلتين عراقيتين وثالثة لبنانية ورابعة مصرية ، مما يجسم نوع المشكلة التي كانت تواجهها المسارح عموما ، وهي الأدوار النسائية .

١٥ - من سبق لبق :

وقد ألفها عبد الحسين عبد الرضا الذي شارك في التمثيل أيضا ، وأخرجها حسين الصالح ، وعرضت على مسرح كيفان اثنتي عشرة ليلة ابتداء من ١٩ /٤ /١٩٦٩ واستعين فيها أيضا بممثلات من خارج الكويت .

١٦ - الليلة يصل محقان[١]

وهي عودة إلى الاقتباس ، أعدها وصاغ حوارها محمد جابر وأخرجها حسين الصالح ، ومثلت ثلاث عشرة ليلة ابتداء من ١٠ /١٢ /١٩٦٩ واستعين فيها

---

(١) المحقان : القُمع ، أو ما يعين على صب السوائل .

بزكية صالح الممثلة البحرينية، إلى جانب أخرى لبنـانية ، بـالاضافـة إلى مريم الصالح وعائشة ابراهيم الكويتيتين .

١٧ ـ القاضي راضي :

وهي من اقتباس وإعداد محمد جابر أيضا ، ومن إخراج حسين الصالح ، ولم يستعن فيها بوجوهٍ غير كويتية ، وظلت تعرض ست عشرة ليلة ابتـداء من ٢٤ /٦ /١٩٧٠ .

١٨ ـ حط الطير ــ طار الطير :

ألف هذه المسرحية عبد الامير التركي ، وأخرجها حسين الصالح ، وقد ظلت تمثل على مسرح كيفان ست عشرة ليلة ابتداء من ١٥ /٣ /١٩٧١ ، وهي من المسـرحيـات التي تنهض عـلى فكـرة ومـوقف ، وإن وقعت في سلسلة من الاضطرابات الفنية وسنعود إليها فيما بعد .

١٩ ـ مطلوب زوج حالا :

وقد ألفت ومثلت في مصر على المسرح ، وفي السينما ، وهنا قام عبد الحسين عبد الرضا وسعد الفرج بتكويتها ، وقد أخرجها حسين الصالح ، ولاقت نجاحا كبيرا ، ولمع فيها اسم عبد الحسين عبد الرضا أكثر من ذي قبل ، وظلت تعرض على مسرح كيفان لمدة أربـع وعشرين ليلة ابتـداء من ١٥ /١٢ /١٩٧١ ، وقد استعين فيها بممثلة مصرية .

٢٠ ـ عايلة بو صعرورة[1] :

وهي مقتبسة ، أعدها وصاغ حوارها محمد جابر ، وأخرجها ـ لأول مرة ـ عبد الأمير التركي ، وقد مثلت على مسرح كيفان ابتداء من يوم ٢٤ /٥ /١٩٧٢ ، وهي تنتمي إلى نفس اللون الذي يؤثره محمد جابر وقدم في إطاره من قبل : الليلة يصل محقان ، والقاضي راضي ، وهي جميعا تقوم على شخصيات كاريكاتورية وإغراق في الفكاهة .

٢١ ـ عالم نساء . . ورجل :

وهذه المسرحية مقتبسة أيضا ، أعدها وصاغ حوارها جعفر المؤمن ، وأخرجها حسين الصالح ، ومثلت ثلاثة اسابيع ابتداء من ٢٣ /١٢ /١٩٧٢ على مسرح كيفان .

٢٢ ـ ٣٠ يوم حب :

وهذه المسرحية أعدها أنور عبدالله وأخرجها حسين الصالح ، وعرضت من ١٩ /٤ الى ١٠ /٥ /١٩٧٣ ، ثم عرضت ضمن برنامج الترويح الصيفي .

٢٣ ـ بدويان في العيادة :

مسرحية من فصل واحد ، كتبها وأخرجها غانم الصالح ، ومثلت في عرض خاص بمناسبة يوم الجيش الكويتي ٩ /١٢ /١٩٧٤ على مسرح سينما الاندلس .

---

(١) الصعرورة : النتوء المشوّه في الجبهة .

٢٤ ـ امبراطور يبحث عن وظيفة :

عن مسرحية ملك يبحث عن وظيفة للدكتور سمير سرحان ، أعدها وأخرجها حسين الصالح ، وعرضت من ١٠ /١٢ /١٩٧٤ الى ٢٧ /١٢ /١٩٧٤ ثم عرضت بالاحمدي عرضا خاصا .

٢٥ ـ سلطان للبيع :

عن مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ، أعدها باللهجة الكويتية جعفر المؤمن ، وأخرجها المخرج التلفزيوني فؤاد الشطي ، وهي تجربته الاولى في الاخراج المسرحي ، وعرضت ١٦ يوما ابتداء من ١٣ /١ /١٩٧٦ ، ثم عرضت في فيلكا .

٢٦ ـ عالم غريب . . غريب . . غريب :

كتبها طارق عبد اللطيف ، وأخرجها فؤاد الشطي ، وقد عرضت بمسرح كيفان ابتداء من ١٧ /٣ /١٩٧٦ ولمدة اسبوعين .

٢٧ ـ الثالث :

كتبها الدكتور حسن يعقوب العلي ، وأخرجها فؤاد الشطي ، وقد عرضت على مسرح كيفان يوم ٢٢ /٩ /١٩٧٦ ولمدة عشرة أيام ، ثم عرضت في دمشق يوم ٢ /١٢ /١٩٧٦ ولمدة أربعة أيام ، بدعوة من وزارة الثقافة والارشاد القومي السورية .

٢٨ ـ طبيب في الحب :

أعدها باللهجة الكويتية على النجادة ، عن نص موليير ، وكما كانت المحاولة

الأولى للمعد، كذلك كانت التجربة الأولى في الإخراج لمحمد خضر. عرضت لمدة أربعة أيام على خشبة كيفان ابتداء من ١٩٧٧/٧/٢ مشاركة مع اللجنة العليا للترويج السياحي ، ثم عرضت يومين عقب ذلك للجمهور .

٢٩ ـ عشاق حبيبة :

كتبها الدكتور حسن يعقوب العلي ، وأخرجها فؤاد الشطي ، (وهي باللغة العربية الفصيحة) . عرضت أحد عشر يوما على مسرح كيفان ابتداء من ١٢ /٢ /١٩٧٨ ، ثم عرضت على مسرح المعاهد الخاصة أربعة أيام ابتداء من ٢ /٤ /١٩٧٨ .

٣٠ ـ السيف :

أعدها وأخرجها محمد خضر عرضت لمدة ستة أيام على مسرح كيفان ابتداء من ١٣ /٨ /١٩٧٨ ثم عرضت على مسرح المعاهد الخاصة لأربعة أيام من ٣ /٩ /١٩٧٨ .

٣١ ـ نورة :

ألفها جاسم الزايد وأخرجها فؤاد الشطي ـ اخذت أشعارها وأغانيها من ديوان فهد بورسلي وفايق عبد الجليل . عرضت بالكويت موسمين ، ثم بدولة الامارات :

- بمسرح كيفان ١٧ يوما ابتداء من ٦ /١١ /١٩٧٨
- بمسرح الاذاعة والتلفزيون « بأبوظبي » يومين ابتداء من ٢٠ /١٢ /١٩٧٨
- بمسرح الديوان الأميري الصيفي بالفجيرة يوما واحدا ٢٣ /١٢ /٧٨ (وذلك بدعوة من وزارة الاعلام والثقافة بدولة الامارات)
- بمسرح كيفان ـ مرة أخرى ، تسعة أيام ابتداء من ٧ /٣ /١٩٧٩ .

٣٢ - دار :

تأليف جماعي قام به « أعضاء المسرح » وإخراج فؤاد الشطي وقد عرضت فترتين متباعدتين أيضا :

● على مسرح كيفان ١٦ يوما ابتداء من ١٦ /١ /١٩٨٠ .

● على مسرح كيفان مدة يومين ابتداء من ٢٦ /٣ /١٩٨٠ .

٣٣ - انسوا يا ناس :

ألفهـا جريجـوري جورين ، وأخـرجها المنصف السـويسي ، ساعـده في الاخراج محمد خضر ، وقد قدمت باللغة العربية الفصيحة ، وعرضت تسعة أيام ابتداء من ١٩ /١١ /١٩٨٠ على مسرح كيفان .

٣٤ ـ قاضي الفريج :

أعدها وأخرجها محمد خضر ، عن مسرحية « مجلس العدل » لتوفيق الحكيم عـرضت مشاركـة مع اللجنـة العليا للترويج السيـاحي خمسة أيـام ابتـداء من ١ /٧ /١٩٨١ . ثم عـرضت لمدة ١٢ يـومـا (١٣ عـرضـا) ابتـداء من ٢٩ /٧ /١٩٨١ وذلك على مسرح كيفان في المرتين .

٣٥ - خروف نيام نيام :

أعاد تحريرها الدكتور حسن يعقوب العلي ، عن نص ألفه حمد الرجيب ، قبل هذا التاريخ بأكثر من ثلاثين عاما ، أخرجها فؤاد الشطي. وقد عرضت ١١ يوما على مسرح كيفان ابتداء من ٢ /٣ /١٩٨٢ .

٣٦ ــ الدينار :

ألفها الدكتور أحمد عتمان وأعدها باللهجة الكويتية حسين البدر وأخرجها كنعان حمد . وقد عرضت على مسرح كيفان لمدة تسعة أيام ، ابتداء من ١٩٨٣/٣/٢ ثم عرضت لمدة يومين على مسرح مدرسة صقر الشبيب ، وذلك لانتهاء مدة حجز مسرح كيفان ، وهذا العرض بالمدرسة أتيح للجمهور ولمدة يومين .

٣٧ ــ من أجل حفنة دنانير :

تأليف اللجنة الثقافية ، واخراج كنعان حمد . عرضت على خشبة كيفان لمدة ٢٣ يوما ، ابتداء من ١٩٨٤/٦/١٦

٣٨ ــ رحلة حنظلة :

ألفها سعدالله ونوس ، وأخرجها فؤاد الشطي ، وقد عرضت بالكويت ، وبغداد ، والأردن ، وتونس ، ونالت الجائزة الأولى للإبداع المسرحي في مهرجان بغداد ، وتفوق فيها سليمان الياسين ونال الجائزة الأولى (في تونس) كما حظي بتنويه لجنة التحكيم في بغداد من قبل :

* عرضت على مسرح الدسمة لمدة ٢١ يوما ابتداء من ١٩٨٥/٣/٢٦
* وعرضت مرة أخرى على مسرح الدسمة أيضا لمدة ١٢ يوما ابتداء من ١٩٨٥/٨/٢٢
* عرضت على مسرح المركز الثقافي الملكي بعمان أربعة أيام ابتداء من ١٩٨٥/٩/١٠
* عرضت بمهرجان بغداد المسرحي الأول يوم ١٩٨٥/١٠/١٦
* عرضت بمهرجان قرطاج بتونس يوم ١٩٨٥/١١/١٥ .

تعقيـــب :

من الوجهة التاريخية ، فرقة المسرح العربي هي المؤسسة الفنية الأولى ، التي أنشئت على أسس موضوعية محددة ، لتحقيق هدف واضح معلن ، وخضعت لنظام وإشراف جديدين ، وهي التي أنهت مرحلة الارتجال ، باتجاهها أولا إلى النصوص الفصيحة ، ذات المستوى الفني والأدبي الراقيين ، وإن لم تكن هذه النصوص مؤلفة في الكويت ، أو معبرة عنها بشكل مباشر . ولكنها ـ وبعد إعلانها جمعية من جمعيات النفع العام ، ما لبثت أن اتجهت إلى المسرحيات الهزلية ، مستفيدة من أشخاص حققوا شهرة عريضة في هذا المجال (خالد النفيسي ، عبد الحسين عبد الرضا ، سعد الفرج ـ محمد جابر ـ غانم الصالح) فأصابت قدرا من الازدهار ، ولكنها ما لبثت أن دخلت في دائرة التكرار ، مما دفع بجيل جديد من أبناء الفرقة إلى التمرد ، وإقرار خطة أخرى ظهر أثرها في اختيار النصوص ، وأسلوب الإخراج . وهكذا ظهرت بواكير رؤية جديدة لوظيفة المسرح في « امبراطور يبحث عن وظيفة » ثم تأكد التغيير بدءا من « سلطان للبيع » واستمرار فؤاد الشطي في توجيه النصوص والقيام بإخراجها ، أو الإشراف عليها . ولسنا نغمط المرحلة الوسطى قدرها ، ويكفي أنها قدمت عملين تحقق لهما قدر من شجاعة الرأي وتكامل العرض يجعلها في مقدمة ما عرض في نفس المرحلة ، ونعني : « عشت وشفت » ، و « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ، وهما من تأليف سعد الفرج . غير أن المرحلة الثالثة أقرب إلى روح المعاصرة في اقتناص التجارب الغربية ، والاهتمام بالأعمال ذات المعنى السياسي ، ثم الالتفات نحو التراث .

قدم المسرح العربي في ربع قرن ثماني وثلاثين مسرحية ، مابين قصيرة وطويلة ، عرض بعضها لأكثر من شهر ، وربما عرض عدد منها مرة واحدة ، أو مرات معدودات حال ارتباطه بمناسبة معنية في بعض العروض، وبخاصة في المرحلة الأولى لانجد إحصائية دقيقة بعدد العروض (عدد الليالي المسرحية) التي

عاشتها كل مسرحية ، ومع هـذا فالملاحظة ، والقـدر المتاح من الأرقـام يجعل المتوسط بين أسبوعين وثلاثة أسابيع .

تعامل المسرح العربي مع نصوص كثيرة مؤلفة خارج الكويت ، لتيمور (٥) والحكيم (٣) وباكثير (١) ونشاطي (١) وأنور عبـدالله (١) وسمير سـرحان (١) وأحمد عتمان (١) وطارق عبد اللطيف (١) وفولتـير (١) وجريجوري جورين (١) وأخيرا سعدالله ونوس (١) .

ومن الكويت : ألف الدكتور حسن يعقوب العلي مسرحيتين ، وأعاد تحرير ثالثة . وألف سعد الفرج ثلاث مسرحيات (إحداها قصيرة) واقتبس رابعـة ، وألف عبد الحسين مسرحيتين ، وأعد محمد خضـر مسرحيتـين ، واقتبس جعفر المؤمن مسرحيتين ، ومحمد جابر ثلاث مسرحيات ، أما غانم الصالح ، وجاسم الزايد ، وعبد الأمير التـركي ، فقد ألف كـل منهم مسرحيـة واحدة ، وهنـاك مسرحيتان ألفتا بطريقة جماعية .

ويمكن أخيرا أن نشير إلى بعض ظاهرات عامة . .

فقد كان حسين الصالح هو المخرج الأساسي في المرحلة الوسطى بدءاً من سنة ١٩٦٤ (١٣ مسرحية) بعد تسع مسرحيات أخرجها طليمات بنفسه ، ولكن القيادة في الفرقة ما لبثت أن انتقلت إلى فؤاد الشطي سنة ١٩٧٦ فأخرج ثمـاني مسرحيات في عشر سنوات ،وأخرج محمد خضر ثلاثا ، وكنعان حمد مسرحيتين ، والمنصف السويسي مسرحية . في المرحلة الوسطى أخرج غانم الصالح مسرحية ، وكذلك عبد الأمير التركي أخرج أخرى . والمقارنة تدل على أن المرحلة الثالثة أكثر تنويعا ، وإتاحة الفرصة لعناصر جديدة أو مختلفة الرؤية ، ومع هذا فإنها مرحلة فؤاد الشطي ، بوضوح .

اهتم المسرح العربي بالمسرحية الفصيحة ، ليس في مرحلة تأسيسـه حيث

ارتبط هذا بفلسفة إنشائه ، وحسب ، وإنما إلى اليوم ، بل إن شبابه من المؤلفين ساهموا في تأصيل المسرح الفصيح (الثالث ، وعشاق حبيبه) وأشهر عروضه وأكثرها نجاحا (رحلة حنظلة) يعد من الأعمال الأدبية ـ فضلا عن المسرحية ـ الرفيعة . وكذلك مارست الفرقة التأليف الجماعي ، وحققت فيها قدرا من النجاح ، ولها اهتمام خاص بالمسرح التراثي ، سواء بالمعنى القومي العام ، مثلما فعل العلي في « الثالث » وقد استمدها من « ألف ليلة » أو المعنى الخاص بالكويت ، فهذه الفرقة هي الوحيدة التي التفتت إلى نصّ كويتي مضى عليه أكثر من ثلاثين عاما ، لم تتح له فرصة العرض ، وأعادت فيه النظر ، وقدمته من خلال رؤية عصرية ، وذلك حين قدمت مسرحية « خروف نيام نيام » .

وإذا كان المسرح العربي لم يقدم مؤلفا مستمرا للحركة المسرحية ، فإنه قدم الدكتور حسن يعقوب العلي ، بنقده المسرحي المتميز أولا ، ثم محاولاته المسرحية الناضجة ، التي لابد أن تستمر وتنمو . كما قدم فؤاد الشطي في مجال الإخراج ، وستكون لنا مع فنه في الإخراج وقفة ، لكننا نكتفي بأن نشير إلى آخر محاولاته « رحلة حنظلة » التي لفتت انتباه جماهير المشاهدين في عدة عواصم عربية ، ونالت استحسان النقاد ، وحازت جائزة الإبداع في مهرجان بغداد المسرحي (أكتوبر ١٩٨٥) تمثيلا وإخراجا ، فأعادت إلى الأذهان ذكرى « علي جناح التبريزي » وأعادت الحركة المسرحية في الكويت إلى دائرة الضوء العربي بعد انحسار بدرجات متفاوتة طوال عشرة أعوام .

وقد تعرض المسرح العربي لنزيف حاد ، فقد فيه عناصر فعالة من بين أعضائه ، ستة من اللامعين لايسهل تعويضهم ، منحوا الحيوية لأعمالهم الخاصة والفرق التي تكونت حولهم ، ومع هذا استطاع بالدأب والإصرار أن يعوض هذه الخسارة التي لم تتعرض لها فرقة أخرى ، وأن يصنع نجوما أثبتوا تفوقهم في عدد من العروض المرموقة ، حتى في أعقاب التفريغ المفاجىء الذي تعرض له منذ عشرة أعوام .

المسرح الشعبي

فرقة المسرح الشعبي هي أول فرقة شهدتها الكويت تخرج عن المألوف قبل وجودها ، من حيث ضرورة الارتباط بنشاط آخر غير مسرحي كالمدارس والنوادي ، ومن ثم هي التي أقرت ـ على المستوى الاجتماعي ـ ضرورة اعتبار العمل المسرحي عملا مستقلا وليس فرعا عن نشاط آخر . وقد نوهنا بجهد هذه الفرقة وأحللناها في إطارها التاريخي والفني إبان ما أسميناه بمرحلة الارتجال والتجريب ، إذ وقع العبء الأكبر في تلك المرحلة على فرقة الكشاف الوطني التي انبثق عنها ـ أو تحورت إلى ـ فرقة المسرح الشعبي . وعرفنا أنها قدمت ـ حتى عام ١٩٦٠ ـ عشرين مسرحية قصيرة ـ مرتجلة باستثناء مسرحية « تقاليد » التي كتبها صقر الرشود ، وقد عاني المسرح الشعبي فترة من الركود أو التوقف في أعقاب ذلك استمرت نحو عامين ، وهما العامان اللذان شهدا محاولة تأسيس المسرح العربي وبواكير إنتاجه الفني . وإذا كان النشمي قد تعاون مع طليمات في بداية قدومه إلى الكويت ، فهل فكر النشمي في حل فرقته ، إذا ما وجد لنفسه المكان الملائم في الفرقة الجديدة الأكثر تنظيما وقوة ؟ ، من الجائز أنه فكر في ذلك ، ولكن الواقع أن شيئا ما صرف النشمي عن التعاون مع طليمات أو جعل طليمات يشق طريق فرقته الجديدة بعيدا عن النشمي ، ربما بناء على تصوره الخاص لاتجاه كل من الفرقتين كما أشرنا من قبل . وربما ـ بالإضافة إلى ذلك ـ أنه رأى النشمي لا يستطيع أن

يستوعب الاسلوب الجديد المتبع في المسرح العربي .

ومذكرات محمد النشمي ـ المشار إليها من قبل ـ تعطي هذا الانطباع ؛ فهو يذكر أن عام ١٩٥٧ كان عاما صعبا جدا ، ويربط ذلك بمحاولته إلزام ممثلي فرقته بحفظ أدوارهم والتقيّد بالنص وإباء أكثرهم ذلك لما تعوده من حرية التعبير المرتجل ، ومن ثم كان قدوم زكي طليمات ليرى رأيه في الوضع[١] ، ولكن رأي طليمات لم يوافق هوى النشمي ، وأغلب الظن أن سبب ذلك يرجع إلى أن اقتراح طليمات للتطوير يلغي دور النشمي تقريبا ، أو يقلل من أهميته . والواضح في (المذكرات) أن النشمي يسلم بالمقدمة ، ولكنه لا يريد أن ينتهي إلى النتيجة الحتمية المرتبطة بها ، فهو يذكر أن المسرح كان يجتاز عاما صعبا ، وأنه كان لابد من استقدام خبير « يدرس للناشئين من الفنانين الأسلوب العلمي الفني في المسرح الكويتي »[٢] . وعبارة (الناشئين) هنا تعني ما يشبه اليأس من تعديل أسلوب الجيل القديم وضرورة الاعتماد على فرقة من جيل ونوع مختلف ، ويتأكد هذا المعنى مرة أخرى حين يقول النشمي في مكان آخر[٣] ، تعليقا على مشاهدة طليمات لتمثيل فرقة المسرح الشعبي : « وبعد العرض أبدى ملاحظات على الفرقة التي كان من أبرزها أن الفرقةناجحة جدا ، لكنها تحتاج إلى بعض التعديلات أو التهذيب . وقلت للأستاذ زكي طليمات : المواهب موجودة إلا أنّ صقلها أمر ضروري ويحتاج ذلك منا وقتا طويلا . ودارت مناقشات عديدة بهذا الصدد ، واستقر رأي الأستاذ زكي طليمات على أن يبدأ نفس بداية المسرح المدرسي . . . أخذ . . . ينظم بعض الحلقات الدراسية في الإخراج والإلقاء والحركة ، وسرعان ما انقسم أعضاء الفرقة إلى قسمين : قسم معي ومؤيد لوجهة نظري ، وظل يمثل باللجهة الشعبية ، والقسم الثاني أطلق عليه اسم المسرح العربي » .

---

(١) مجلة عالم الفن ١٩٧١/١٠/٣١ .
(٢) السابق نفسه .
(٣) مجلة عالم الفن ١٩٧١/١١/٧ .

من الواضح أن طليمات لم يتخذ قرار ضرورة تكوين فرقة جديدة إلّا بعد مشاهدة الفرقة القائمة تمثل . ومن الواضح أيضا أن النشمي ـ بعد أن سمع من طليمات وعرف أبعاد العمل الذي يتصدى له ، وهو تأسيس فن المسرح في الكويت ، وليس مجرد الشكل أو المظهر المسرحي ـ رأى أن المواهب موجودة إلا أنها تحتاج إلى صقل وزمن طويل . فلعل طليمات رأى أن البدء من جديد أسلم عاقبة ، وهنا تابعته العناصر القابلة للتغيير ، وبقي الذين يرغبون في استمرار أسلوبهم الذي ألفوه ، ولعلهم هم أنفسهم الذين ناوأوا النشمي حين أراد الخروج بهم من مرحلة الارتجال إلى مرحلة التقيد بالنص .

ومهما يكن من أمر فقد كان من الطبيعي أن يصاب المسرح الشعبي بهزال مفاجيء بعد رحيل جزء لا يستهان به من العاملين به إلى الفرقة الجديدة ، وربما كان ذلك وراء توقفه أكثر من عامين . **ومما هو جدير بالتأمل أن المسرحيْن ـ الشعبي والعربي ـ كانا تابعين لوزارة واحدة ، وأنها لم تأبه لتوقف الشعبي ، ومحمد النشمي يرد ذلك إلى التمييز غير العادل ، ولعله ـ في رأينا ـ التحمس للاتجاه الجديد والرغبة في إنجاحه ولو بالتضحية بالقديم ، ولا شك أن هذا التصرف بعيد عن الصواب ؛ فالمسرح الشعبي كتراث وفكرة واتجاه ومستوى ، يجب أن يستمر دائما** ، مهما تطورت أوضاع وأساليب المسارح الأخرى ، لأنه يمثل إدراكا معينا ، ويخاطب جمهورا عريضا ، وسنرى أن عروضه تتميز بطول مدتها ، فبعض مسرحياته ظلت تعرض نحو شهر كامل ، وليس هذا بالأمر الهيّن في دلالته ، بالنسبة لبلد محدود في عدد سكانه .

وبعد فترة التوقف عاد المسرح الشعبي إلى العمل ، وذلك حين عرض مسرحيتين قصيرتين في عرض واحد ، هما : « فرحة العودة »[1] و « غرام

---

(١) وهي التي جعلها النشمي أصلا لمسرحيته المنشورة بنفس الاسم سنة ١٩٧١ ، والنص المنشور من أربعة فصول ، وفيه شخصيات نسائية .

بوطبيلة » في ١٩٦٣/٢/١١ وهما من تأليف وإخراج محمد النشمي ، الذي شارك في التمثيل أيضا . ونلاحظ أن المسرحية الأولى خالية من الأدوار النسائية تماما ، فلعله حاول فيها أن يتجنب هجوم طليمات على تمثيل الرجال لأدوار النساء واتجاه الرأي العام إلى موافقته ، ولكن المسرحية الأخرى اشتملت على شخصيتين نسائيتين ، مثلت مريم الغضبان ـ نجمة المسرح العربي ـ إحداهما ، ومثل النشمي نفسه ـ الأخرى ، ولا يزال المسرح الشعبي هو الوحيد الذي يمثل فيه على هذا النحو ، فقد اختص الممثل عبدالعزيز النمش بأداء دور نسائي ثابت غالبا ، ويجدر أن نشير أنه اشتهر به ، وأنه يجد قبولا عاما لإتقانه تصوير الشخصية النسائية الشعبية .

وقد قدم المسرح الشعبي منذ عام ١٩٦٤ ـ بعد أن عاد إلى نشاطه بمسرحيتي النشمي ـ الذي ما لبث أن تخلى سبعاً وثلاثين مسرحية ، ترتيبها كالآتي :

١ ــ سكانه مرته[١] :

كتب قصتها حسين الصالح ، وأعدها حوارا وأخرجها عبدالرحمن الضويحي ، وقد مثلت في ١٩٦٤/١/٣٠ لمدة تسع وعشرين ليلة ، وقد ظهرت فيها نجمتا المسرح العربي مريم الصالح ومريم الغضبان ، بالإضافة إلى ممثلة جديدة هي : طيبة الفرج ، كما استعين بممثلة رابعة غير كويتية ، فضلا عن عبدالعزيز النمش الذي أدى دورا نسائيا .

وقد ظهرت على المسرح ـ ضمن البناء المسرحي ـ فرقة « عودة المهنا الشعبية » . وهذا أسلوب جديد لعل المسرح الشعبي أراد به أن يؤكد اتجاهه المميز . وقد ظهر في هذه المسرحية « إبراهم الصلال » نجم المسرح الشعبي القدير .

(١) السكان : ما يوجّه السفينة ، ومعنى العبارة : الذي تحكمه زوجته .

٢ ـ غلط يا ناس :

وهذه المسرحية كتبها وأخرجها عبدالرحمن الضويحي عن فكرة عبدالكريم مراد ، وقد قدمت عام ١٩٦٥ لمدة اثنتين وعشرين ليلة .

٣ ـ الجنون فنون :

كتبها الضويحي أيضا ، وأخرجها خالد الصقعبي ، وقد قدمت في ١٩٦٥/١/١٠ وظلت تعرض إحدى وعشرين ليلة ، وظهرت فيها خمس شخصيات نسائية أدتها مريم الغضبان ، وعبدالعزيز النمش ، وشيخة العطار ، وهي شخصية جديدة أضافها المسرح الشعبي إلى رصيد الممثلات الكويتيات ، ومريم الصالح ، وممثلة واحدة غير كويتية .

٤ ـ اصبر وتشوف :

ألفها وأخرجها الضويحي ، وعرضت ثماني عشرة ليلة في موسم ١٩٦٦/١٩٦٥ .

٥ ـ يهل ولا يهمل :

هذه المسرحية من تأليف صالح موسى وإخراج الضويحي ، وقد عرضت سبع عشرة ليلة ابتداءً من ١٩٦٦/١/٢٠ واستعين فيها بممثلتين غير كويتيتين إلى جانب مريم الغضبان وشيخة العطار والنمش ، وكانت تسمى « السكرتيرة خراب الدار » ، ثم عدل الاسم قبيل العرض .

٦ ـ كازينو أم عنبر :

ألفها وأخرجها الضويحي ، وظلت تعرض تسعا وعشرين ليلة ، وقد أدى الأدوار النسائية فيها المجموعة السابقة نفسها . بدأ العرض في ١٩٦٦/٦/٥ .

٧ ـ انتخبوني :

ألفهـا وأخـرجهـا الضـويحي ، وقـد ارتبـطت بفتـرة الإعـداد لانتخـاب أعضاء مجلس الأمة ، فعرضت لأول مرة في ٢٢/١/١٩٦٧ لمدة ثلاث عشرة ليلة ، ثم عـرضت مرة أخـرى في ٩/١١/١٩٧٠ مع استبـدال محدود في ممثـلي بعض الأدوار ، ولكنها لا تتعرض لوضع سياسي ، وموضوعها فكاهي ترفيهي .

٨ ـ حرامي آخر موديل :

ألفها وأخرجها الضويحي ، وقد عرضت في ٢٣/١٢/١٩٦٧ ، وظهر دور نسائي واحد قام به عبـدالعزيـز النمش ، وظلت هذه المسـرحية تعـرض أربعا وعشرين ليلة .

٩ ـ الحق الضائع :

هذه المسرحية ألفها محمد دخيل البحيري ومحمد الراشد ، وأخرجها خالد الصقعبي ، وظهرت في ١٠/٧/١٩٦٨ واستمرت سبع ليال ، وأدى الـدورين النسائيين طيبة الفرج وعبدالعزيز النمش ، وهي مسرحية جادة ، متأثرة بحوادث ١٩٦٧ ؛ فهي تعرض القضية ذاتها باللهجة الكويتية ، وبعبارات بين التصريح والرمز .

١٠ ـ الصج يبقى[1] :

ألفهـا إبـراهيم العـواد وأخـرجهـا خـالـد الصقعبي ، وعـرضت في ١١/٢/١٩٦٩ على مسرح كيفان سبع عشرة ليلة ، ثم عرضت مـرة أخرى في

---

(١) الصجّ : الصدق .

جزيرة فيلكا في شهر مارس من العام نفسه ، وهذه أول مرة يذهب فيها المسرح إلى تلك الجزيرة .

١١ ــ صورة :

ألف هذه المسرحية عبد الأمير التركي (الذي ألف للمسرح العربي - فيما بعد - « حط الطير طار الطير ») وأخرجها عبدالعزيز الفهد ، واستمر عرضها سبع ليال ابتداء من ١٩٦٩/٧/٧ ، وظهر فيها لأول مرة ممثلتان كويتيتان هما : فردوس رضا وفاطمة الصغير ، إلى جانب النمش وطيبة الفرج في الأدوار النسائية .

١٢ ــ رزنامة(١) :

ألفها وأخرجها الضويحي ، وعرضت ابتداء من ١٩٧٠/١/٢١ .

١٣ ــ العلامة هدهد :

ألف هذه المسرحية صالح موسى (الذي ألف « يمهل ولا يهمل » من قبل) وأخرجها الممثل ابراهيم الصلال الذي شارك في التمثيل أيضا ، وظهرت بها عائشة ابراهيم ، الممثلة الكويتية التي كانت تظهر على خشبة المسرح الشعبي لأول مرة .

١٤ ــ كاوبوي في الدبدبة :(٢)

ألف هذه المسرحية ابراهيم العواد (الذي ألف : الصحّ يبقى من قبل)

---

(١) رزنامة : كلمة فارسية معناها : التقويم السنوي ، أو ما تطلق عليه بعض الأقاليم العربية (النتيجة)
(٢) الدبدبة : اسم لمكان .

وأخرجها الضويحي ، وفيها دوران نسائيان مثلهما النمش ، وممثلة أخرى غير كويتية ، وقد عرضت في ١٥/٦/١٩٧١ .

١٥ ــ البوم : [١]

وهي أول مسرحية مقتبسة يقدمها هذا المسرح ، أعدها محمد دخيل البحيري (الذي شارك في تأليف : الحق الضائع من قبل) وأخرجها عبدالعزيز الفهد ، وعرضت ابتداء من ٣٠/١٠/١٩٧١ ، وظهرت فيها الممثلة حياة الفهد لأول مرة مع المسرح الشعبي ، وقد ظهرت فيها الألحان الكويتية الشعبية والغناء أيضا .

١٦ ــ مدير طرطور :

ألف هذه المسرحية صالح موسى ـ كما شارك في التمثيل أيضا ـ وقد ألف مسرحيتين من قبل ، وأخرجها الممثل ابراهيم الصلال ، وعرضت ثلاث عشرة ليلة ابتداء من ٧/٣/١٩٧٢ ، واستعين فيها بممثلة غير كويتية ، إلى جانب مريم الغضبان .

١٧ ــ ثور عيده :

وهي من تأليف إبراهيم الهنداوي وإعداد اللجنة الثقافية ، وإخراج عبدالعزيز الفهد ، مثلت على مسرح كيفان ابتداء من ٥/١٢/١٩٧٢ .

١٨ ــ هدّوا المسلسل :

ألف هذه المسرحية حمد السبع ، وأخرجها عبدالأمير مطر وقد عرضت ابتداء من ٢٦/٣/١٩٧٣ .

---

(١) البوم : نوع من السفن الكويتية القديمة .

١٩ ــ ابراهيم الثالث :

أعد هذه المسرحية جعفر المؤمن عن مسرحية شايب في اللفــة للريحاني ، وأخرجها عبدالرحمن الضويحي ، وعرضت أسبوعين ابتداء من ١٩٧٣/٦/٤ .

٢٠ ــ ضعنا بالطوشة :

ألفها صالح موسى ، وأخرجها عبدالأمير مطر ، وعرضت عشرين يومـا ابتداء من ١٩٧٤/٣/٢٠ ثم عرضت بالجهراء ، والأحمدي ، وفيلكا ، كما أعيد عرضها ضمن برنامج الترويح الصيفي . كما عـرضت هذه المسـرحية في دمشق (يوليو ١٩٧٦) بدعوة من المسرح الكوميدي السوري .

٢١ ــ محكمة الفنانين :

ألفها صالح موسى وأخرجها عبد الرحمن الضويحي وهي من فصل واحد ، وعرضت في ١٩٧٤/٥/١٦ مشاركة في الاحتفال بفوز نادي القادسية .

٢٢ ــ شرايج بو عثمان :

تأليف صالح موسى وإخراج عبدالأمـير مطر ، وهي من فصـل واحد ، وعرضت ١٨ يوما ابتداء من ١٩٧٤/١٠/٥ .

٢٣ ــ مفاوضة مع الشيطان :

تأليف صالح موسى وإخراج عبدالأمير مطر ، وقد عرضت مع سابقتها في حفل واحد .

٢٤ ـ صخنا الماي وطار الديك :

ألفها صالح موسى وأخرجها الضويحي ، وعرضت في ١٩٧٤/١٢/٩ احتفاء بيوم الجيش الكويتي ، وهي من فصل واحد .

٢٥ ـ أربعة واحد :

عن مسرحية إنهم يقتلون الحمير تأليف لينين الرملي ، أعدها صالح موسى ، وأخرجها أحمد عبدالحليم ، وعاد بها الضويحي إلى خشبة المسرح ممثلا ، عرضت عشرين يوما ابتداء من ١٩٧٥/١١/١٠ .

٢٦ ـ ورطة خريج :

ألفها حمد السبع ، وأخرجها عبدالرحمن الضويحي . بدأ عرضها في ١٩٧٦/٦/٢ .

٢٧ ـ رأس المملوك :

تأليف سعد الله ونوس ، وإخراج أحمد عبدالحليم ، عرضت في ١٩٧٧/١/٢ وعرضت بالبحرين في ١٩٧٧/٧/٢ وبالقاهرة ثم تونس في أغسطس ١٩٧٧ .

٢٨ ـ هذا الميدان ياحميدان :

ألفها جاسم الزايد ، وأخرجها عبدالأمير مطر ، بدأ عرضها في ١٩٧٧/١١/١٩ .

٢٩ ــ العمارة رقم ٢٠ :

تأليف راشد المعاودة ، وإخراج عبدالرحمن الضـويحي ، عرضت بتـاريخ ١٩٧٨/٦/٤ ، والمؤلف من البحرين . وقد عرضت المسرحية بالبحرين أيضا .

٣٠ ــ المتنبي يجد وظيفة:

تأليف عبدالسميع عبدالله ، وإخراج أحمد عبدالحليم (أستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحيـة ، وهذه معـاونته الثالثة للمسـرح الشعبي) عرضت بتـاريخ ١٩٧٩/٢/٢١ .

وعرضت بالمهرجان الدولي للمسرح بالجمهورية التونسيـة المنعقد مـا بين ٢٩/٧/ و٦/٨/١٩٧٩بدعوة من وزارة الثقافة بتـونس ، وقد عـرضت مرتـين بالمنستير ، والحمامات ، وأشرف على الإخراج : جاسم النبهان .

٣١ ــ العاقل يقول أنا :

تأليف فوزي الغريب ، وإخراج جاسم النبهان (الذي عرفته خشبة المسرح الشعبي ركنا أساسيا في التمثيل ـ وهي محاولته الأولى في الإخراج)

وقد عرضت هذه المسرحية ابتداء من ٢٩/١٠/١٩٧٩ واستمر عرضها حتى ١٩٧٩/١١/١٧ .

٣٢ ــ صبيان وبنات:

تأليف جاسم الزايد ، وإخـراج عبدالأمـير مطر ، وقـد عرضت بتـاريخ ١٣/٢/١٩٨٠ ، ساعد في الإخراج مسافر عبدالكريم . في طرح فكرتها يقول المؤلف إن إصلاح المجتمع يبدأ بإصلاح الفرد .

٣٣ ـ المهرج :

تـأليف محمـد المـاغـوط ، وإخـراج أحمـد مسـاعـد ، عـرضت بتـاريـخ ١٩٨٠/١٢/٣٠ .

٣٤ ـ ٣×٣ :

تـأليف رضا عـلي حسين ، وإخـراج جاسم النبهـان ، عرضت بتـاريـخ ١٩٨١/٩/٩ وقد ساعد في الإخراج دخيل الدخيل الذي شارك في التمثيل مع زينب الضاحي وأحمد الصالح وعبدالعزيز النمش ، وغيرهم .

٣٥ ـ حكمت محكمة السلطان :

إعداد اللجة الثقافية ، وإخراج الدكتور نجم عبدالكريم ، عرضت بتاريخ ١٩٨٢/٢/٨ ، وهذه اللجنة الثقافية مكـونة من فـريق رباعي عمـل بإشـراف ابراهيم الصلّال.

٣٦ ـ زوجة من سوق المناخ :

تـأليف ابراهيم العـواد ، وإخراج جـاسم النبهـان ، عـرضت بتـاريـخ ١٩٨٢/٨/٢٢ وهي صدى مباشر لما يعرف بأزمة المناخ الاقتصادية . في الفصل الأخير دراسة موجزة لهذه المسرحية .

٣٧ ـ صبوحة خطبها نصيب :

فكرة مصطفى بهجت ، وإعداد صالح البدري . أخرجها أحمد مساعد ، عرضت بتاريخ ١٩٨٣/١٢/٢٨ .

كما عرضت بالقاهرة ليلتين بمناسبة اليوبيل الفضي لأكاديمية الفنون ، بدعوة من الأكاديمية : ديسمبر ١٩٨٤ ، وعرضت بعدن ليلتين أيضا (مايو ١٩٨٥) بدعوة من جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية .

وعرضت بلندن ١٤ يوما إبان أغسطس ١٩٨٥ .

وعرضت بتونس العاصمة ضمن المهرجان الدولي للمسرح (نوفمبر ١٩٨٥) وأعيد عرضها بالكويت لمدة أسبوع في موسم ١٩٨٥ .

تعقيب

إذا كان المسرح الشعبي يأخذ المكان الثاني بالنسبة لتاريخ إشهاره كجمعية من جمعيات النفع العام ، فإنه ـ على الحقيقة ـ المسرح الأول في الكويت ، إذ شهد جهود النشمي الأولى ، وقام بأول تواصل مع الجمهور العام ، خارج المدارس وخارج نوادي المثقفين ، من خلال موضوعات مرتجلة تتصل اتصالاً مباشراً بهموم البيئة ، وما يمكن أن يعتبر شاغل الناس ومحور اهتمامهم . لقد كان قيام المسرح العربي بمثابة سحب البساط من تحت أقدام المسرح الشعبي الذي شهد رحيلا واسعا من أعضائه وعناصره الفعالة للانضمام إلى الفكرة الجديدة الممثلة في المسرح العربي ، ومع هذا استطاع الشعبي أن يستوعب الصدمة ، وأن يجمع أشتات نفسه ، وأن يبدأ رحلته الجديدة دون النشمي أيضا ، وهذه الجدة اعتمدت على نبذ الارتجال وضرورة الاعتماد على نصّ وما يستتبع ذلك من عمليات فنية مركبة ، لكنه حرص على طابعه الشعبي سواء في اختيار المسرحية أو أسلوب أدائها ، وبهذا غلب طابع التسلية والترفيه على مسرحياته ، كما نجد نوعا من الحرص على إظهار الفرق الشعبية لأداء أغانيها ورقصاتها ، غير أنه ، ومنذ عشر سنوات تقريبا ـ بدأ يطعم برنامجه بمسرحيات فصيحة ، ذات أبعاد سياسية ، مشاركا في ما سبقته إليه المسارح الأخرى من هذا التوجه .

في حدود المسرحيات التي أمكن أن نتعرف على عدد لياليها بدقة ، نجد أن عروض المسرح الشعبي تستمر لفترة طويلة نسبيا ـ في الغالب ـ قد تزيد على ثلاثة أسابيع ، وهذا يدل على مدى الرواج والإقبال من الجمهور على مسرح التسلية ، وعلى إعطاء الطرب والطابع الشعبي اعتبارا لدى المشاهدين . وهناك ملحوظة أخرى أساسية ، وهي أن المسرح الشعبي ـ في السنوات العشر الأولى على الأقل ـ كان يعتمد ـ إلاّ في حالات نادرة ـ على كوادر كويتية خالصة ، تأليفا وإخراجا وتمثيلاً ، ولعل هذا هو السبب في أن أكثر مسرحياته في تلك المرحلة الزمنية التي

نتحدث عنها ـ كانت تتميز بالتركيز في عدد الشخصيات ، وربما الحجم أيضا ، أما في المرحلة التالية فنجد ـ على سبيل المثال ـ في « زوجة من سوق المناخ » ثمانية عشر ممثلا وممثلة ، وفي « المتنبي يبحث عن وظيفة » خمسة وعشرين ، وفي « صبوحة خطبها نصيب » تسعة عشر . ولعل هذا لا يدل على تنامي الإمكانات البشرية فقط ، وإنما يدل على فهم معينّ لمعنى الحركة المسرحية ، وإسباغ الحيوية على العمل الفني .

والمسرح الشعبي هو الوحيد إلى اليوم الذي يسمح بأن يقوم ممثل « عبدالعزيز النمش » بأداء دور نسائي . والطريف أن هذا الأداء مقبول جماهيريا بل يواجه بالإعجاب والحماسة ، لما في أداء هذا الفنان من إقناع ونمطية ، ارتبطت بالمرأة الكويتية (الحماة أو العانس أو الزوجة الجاهلة الغارقة في الخرافة) في المستوى الشعبي .

لابد أن نضع في الاعتبار أن عشرين مسرحية مرتجلة توضع في الكفة التاريخية لهذا المسرح ، ولكن النصوص التي أداها عبر مواسمه حتى ١٩٨٦ فإنها تبلغ سبعا وثلاثين مسرحية ما بين طويلة ، ومن فصل واحد ، ألف الضويحي منها ثماني مسرحيات ، وثماني أخرى ألفها صالح موسى ، وأضاف إليها تاسعة من إعداده ، وبهذا يعتبر الضويحي وصالح موسى بمثابة قوام التأليف لهذا المسرح ، كما ألف إبراهيم العواد ثلاثا ، وكل من حمد السبع ، وجاسم الزايد مسرحيتين ، وألف محمد الراشد مسرحية واحدة ، وشارك في أخرى ، وألف كل من :

إبراهيم الهنداوي ، وراشد المعاودة ، وعبدالسميع ، وفوزي الغريب ، وونوس ، والماغوط ، وعبدالأمير التركي ، وصالح البدري ، مسرحية واحدة ، وأعد جعفر المؤمن مسرحية ، وألفت أخرى أو أعدت بطريقة جماعية ، وهي مسرحية « حكمت محكمة السلطان » .

هكذا تنعدم المسرحيات الأجنبية ، باستثناء ثلاث محاولات إعداد ، عن

أصول لم يشر إليها ، أما الإستعانة بمؤلفين غير كويتين ، فإنها كانت لتلبية حاجة مفتقـدة هي « المسرح السيـاسي » فالمتنبي يبحث عن وظيفـة ، والمهرج، ورأس المملوك ، وصبوحة هي في صميمها مسرحيات تناقش أزمة الحضارة العربية من منظور سياسي أصلا .

وبالنسبة للإخراج فإن الضويحي ـ أيضا ـ هو عماد هذا الفن في السنوات العشر الأولى بخاصة ، وقد أخرج أربع عشر مسرحية ، وهي تمثل نسبة عالية ، كما شارك بنفسه في التمثيل (ثمان مسرحيات) يليه عبدالأمير مطر الذي أخرج ست مسرحيات ، ثـم الصقعبي ، وعبدالعزيز الفهد ، وأحمد عبدالحليم وجاسم النبهان ، وقد أخرج كل منهم ثلاث مسرحيات ، ثم أحمد مساعد الذي أخرج مسرحيتين ، وإبراهيم الصلال وله مسرحيتان أيضا ، ثم نجم عبدالكريم ، وله محاولة واحدة .

وكما يعتبر الضويحي دعامة التأليف والإخراج في مواسم متعاقبة ، فإن أحمد الصالح هو الدعامة الأولى للتمثيل ، إذ اضطلع بدور البطولة في ست وثلاثين مسرحية ، بمعنى أنه تغيب عن عرض واحد ، يعقبه النمش وقد مثل في عشرين مسرحية ، وإبراهيم الصلال وجاسم النبهان (١٧ مسرحية) وعبدالعزيز المسعود (١٦ مسرحية) . وفي الأدوار النسائية تتقدم مريم الغضبان (١٥ مسرحية) ثم مريم الصالح وطيبة الفرج (٩ مسرحيات) .

في المراحل الأخيرة يلمع جاسم النبهان ويـأخذ أدوارا مهمـة ، وكذلـك إبراهيم الحربي .

إننـا حين نقـرأ خريـطة عمل المسـرح الشعبي سيلفتنا فيهـا حرصـه على عناصره ، وتكرار الأسماء بذاتها في كل عرض مسرحي ، دون الاستعانة بمن هم خارج الفرقة إلّا في حالات محدودة ، وكذلك الأمر بالنسبة للعمليات المسرحيـة كلها : التأليف والتمثيل والإخراج .

مسرح الخليج العربي

لعل مسرح الخليج العربي هو الوحيد الذي لم يعتمد في تأسيسه على جهود أفراد تمرسوا بالعمل المسرحي بقدر ما اعتمد على حماسة مجموعة من الشباب الهواة ، الذين جمع بينهم حب المسرح والرغبة في التثقيف ، تثقيف الذات وتثقيف البيئة بطريق الفن ، مع ميل إلى تأصيل أسلوب جديد في العمل ، هو في الوقت ذاته الأسلوب الأكثر قدما في الكويت ، ونعني به أسلوب العمل الجماعي .

وقد تأسس هذا المسرح في ١٩٦٣/٥/١٣ ، كما عرفنا من قبل جانبا عن ظروف تأسيسه ، وكيف تجمعت قدراته في البداية حول إقامة حفل ، وقد أقيم الحفل دون دراية سابقة ، فباستثناء المحاولة المحدودة لصقر الرشود حين كتب المسرحية القصيرة « تقاليد » - وهو الذي كتب مسرحية « فتحّنا » التي مثلت دعامة هذا الحفل - لا نجد لأفراده جهدا في عالم المسرح في الكويت ،ولا شك في أن إقدام هؤلاء الشباب على إنشاء فرقة جديدة لتنافس فرقتين مستقرتين عرفت كل منهما بأسلوبها ولها جمهورها ، يدل على الجرأة وقوة الحافز ، كما يدل على الحماسة الفنية والرواج العام في الوقت نفسه ، وبخاصة أن إعلان تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي يأتي مع استئناف المسرح الشعبي لنشاطه مرة أخرى بعد أن تجاوز أزمته ، ويأتي بعد أن قدم المسرح العربي خمسة عروض ناجحة ، حشد لها طليمات كل

قدراته الفنية ، وأعانته الدولة بكف سخية ، فكان الإحساس العام يتجه إلى اعتبار المسرح العربي هو المسرح الرسمي الأمين على المستوى الفني والمأمول للاستمرار والتطور . ولكننا سنرى **أن المسرح العربي حين تخلى عن هدفه الأساسي الذي قام على تحقيقه في مسرحياته الأولى ، وانزلق إلى مسرحيات الترفيه ، تقدم مسرح الخليج العربي ليملأ الفراغ ، كما سنرى - فيما بعد - أنه تمكن من ذلك بكثير من النجاح ، فصار بحقٍّ التطوير الحي والعصري لما بدأه المسرح العربي بتوجيه طليمات .**

وقد استطاع مسرح الخليج العربي أن يضيف إلى رصيد كتاب المسرح كاتبين مرموقين الآن ، هما صقر الرشود وعبدالعزيز السريِّع ، كما استطاع أن يضم إلى أعضائه بعض آنسات الكويت من الكويتيات والمقيمات العربيات أيضا ، حتى لم تعد ظاهرة اشتغال المرأة الكويتية بالفن - وبخاصة المسرح - لافتة للنظر .

وقد قدم مسرح الخليج العربي منذ تأسيسه إحدى وثلاثين مسرحية ، بيانها كالآتي :

١ - بسافر وبس :

وهذه المسرحية وضع فكرتها ثلاثي المسرح ، وأعدها حوارا وأخرجها صقر الرشود ، قدمت في ١٩٦٣/٧/١٥ ولمدة يومين فقط . وهي مسرحية قصيرة باللهجة الشعبية - كما هو واضح من تسميتها - وعدد شخصياتها ست بينهم فتاتان غير كويتيتين .

٢ - الخطأ والفضيحة :

وهي مسرحية قصيرة أيضا ، ألفها مكي القلاف ، وأخرجها صقر الرشود ، وعرضت في ١٩٦٣/٩/١ ولمدة ثلاثة أيام ، وعدد ممثليها أربعة ، بينهم فتاة واحدة

هي حياة الفهد ، واشتراكها في هـذه المسرحيـة كان أول خـطوة لها عـلى خشبة المسرح ، وهي لا تزال إلى اليوم ممثلة مرموقة .

٣ ــ الأسرة الضائعة :

وضع عبدالعزيز السريع فكرة هذه المسرحية ، (كما شارك في التمثيـل ، وهي مشاركته الوحيدة) وأعدتها حوارا اللجنة الثقافية ، وأخرجها صقر الرشود . وقد عرضت بتاريخ ٢٥/١٢/١٩٦٣ ولمدة تسع ليال ، ويمكن اعتبار هذه المسرحية بداية الأسلوب الجـاد الذي التزمه مسرح الخليج بعد ذلك ، إذ تتخذ المسرحية موقفا واضحا من قضية اجتماعية على جانب كبير من الخطر ، كما أن امتدادهـا وكثرة الشخصيات فيها(اثنتا عشرة شخصية)يمكن أن يعطي انطباعا عن اقتراب المؤلف الكويتي من محاولة السيطرة على التعقيد الفني في النص المسـرحي . وقد شاركت حياة الفهد في هذه المسرحية أيضا ، إلى جانب فتاتين غير كويتيتين ، وفيها ظهر محمد المنصور لأول مرة .

٤ ــ أنا والأيام :

ألف هـذه المسرحيـة وأخرجهـا صقر الـرشود ، وقـد عـرضت بتـاريـخ ١٢/٥/١٩٦٤ ولمدة إحدى عشرة ليلة ، وشهدت ثلاث ممثلات جـديدات إلى جانب نجمة مسرح الخليج حياة الفهد ، وهن : إقبال عبداللطيف الغانم (التي لم نشاهدها بعد ذلك) ومريم توفيق واسمهان توفيق ، كما بلغ عدد شخصيات هذه المسرحية ثلاث عشرة شخصية .

٥ ــ الجوع :

ألف هذه المسرحية عبدالعزيز السريع وأخرجها صقر الرشود ، وقد عرضت

بتاريخ ١٩٦٤/١١/٢ ولمدة ثمان ليال . وهي مسرحية من ثلاثة فصول ، ومع هذا لا تزيد شخصياتها عن ست ، من بينها شخصيتان نسائيتان ، قام بهما حياة الفهد واسمهان توفيق .

٦ ـ المخلب الكبير :

ألف هذه المسرحية وأخرجها صقر الرشود ، وهي ذات فصلين ، عرضت ست ليال ابتداء من ١٩٦٥/٣/٢٥ ، وشاركت في أدوارها النسائية نوال باقر لأول مرة .

٧ ـ الطين :

ألفها وأخرجها صقر الرشود أيضا ، وهي ذات فصلين أيضا ، وعرضت ست ليال ، وعدد شخصياتها أربع ، بدأ عرضها في ١٩٦٥/٣/٣١ أي عقب انتهاء « المخلب الكبير » .

٨ ـ صفقة مع الشيطان :

مسرحية جيروم ك . جيروم ، أعدها للمسرح وأخرجها إسلام فارس ، وقد عرضت عشر ليال ابتداء من ١٩٦٥/٥/١٠ ، وقد شارك في تمثيل هذه المسرحية إلى جانب نجوم مسرح الخليج اثنان من ألمع نجوم المسرح والسينما في مصر هما : عبدالله غيث وزهرة العلى . وهذ هي المرة الأولى التي يقدم فيها مسرح الخليج نصا أجنبيا ، ويستضيف مخرجا وممثلين من خارج الكويت ، وهو يفعل ذلك في الوقت الذي كان المسرح العربي قد استغنى عن طليمات وزوزو حمدي الحكيم كممثلين . وقد عرضت المسرحية بأسماء شخصياتها الأصلية . وفيها شارك صقر الرشود ممثلا .

٩ ــ عنده شهادة :

ألف هذه المسرحية عبدالعزيز السريع ، وقد فازت بالجائزة الأولى في المسابقة التي أقامتها وزارة الشؤون الاجتماعية لتشجيع التأليف المسرحي ، وقد أخرجها صقر الرشود ، وعرضت يوم ١٨/١٢/١٩٦٥ ولمدة عشر ليال . وهي تقوم على عشر شخصيات بينها خمس نساء ، وظهرت فيها سعاد عبدالله ـ نجمة مسرح الخليج ـ لأول مرة ، كما استعين فيها بمريم الصالح ـ نجمة المسرح العربي ـ بالإضافة إلى نوال باقر ، واسمهان توفيق وزيزي حسونة .

١٠ ــ الحاجز :

وهذه المسرحية كتبها وأخرجها صقر الرشود ، وعرضت إحدى عشرة ليلة ابتداء من مساء يوم ٦/٤/١٩٦٦ وهي من ثلاثة فصول ، ولكن الكاتب أعاد صياغتها فعرضت في بغداد ثم في القاهرة كمسرحية من فصلين ، وكذلك نشرت أيضا .

ورحلة مسرح الخليج بهذه المسرحية إلى عاصمتين مهمتين من عواصم الحركة المسرحية العربية تعد أول سياحة فنية تقوم بها فرقة كويتية لعرض فنونها خارج حدود الوطن ، وبداية الالتحام بين هذه الفرقة والمسارح خارج الكويت ، وقد التفت إليها نقاد المسرح في مصر ، وكتب عنها الدكتور عبدالقادر القط والأستاذ نعمان عاشور مقالتين اضافيتين .

١١ ــ الله يا الدنيا :

ألفها ثلاثي الخليج وأخرجها عبدالعزيز الفهد ، وعرضت عشر ليال ابتداء من مساء يوم ١٠/٢/١٩٦٧ ، وفيها ظهرت شاهه سلطان لأول مرة ، كما استعين فيها بنجم المسرح العربي ابراهيم الصلال ، وظهر فيها محمد السريع لأول مرة

١٢ ــ لا طبنا ولا غدا الشر :

اقتبسها وفاء الصدر ، وأعدها للمسرح باللهجة الكويتية اللجنة الفنية لمسرح الخليج العربي ، وأخرجها عبدالأمير مطر ، وعرضت عشر ليال ابتداء من تاريخ ١٩٦٨/٢/١٥ ، واستعين فيها بمريم الصالح إلى جانب سعاد عبدالله ونوال باقر نجمتي الفرقة . شارك عبدالأمير مطر في عروض مسرح الخليج ممثلا ، وجهوده مع المسرح الشعبي ترتبط بالإخراج فقط .

١٣ ــ المرة لعبة البيت :

وهي عن « بيت الدمية» لإبسن ، كوّتها صقر الرشود ، وأخرجها منصور المنصور الممثل بالفرقة ، كما شارك في التمثيل أيضا . وظهرت على المسرح لأول مرة زينب الضاحي ، وهي تعتبر أعلى النصوص المكوتة قيمةوجدية ، وأكثرها أمانة وقربا من الأصل . عرضت في ١٩٦٨/٦/٢٥ ولمدة ثمان ليال .

١٤ ــ لمن القرار الأخير :

كتبها عبدالعزيز السريع وأخرجها صقر الرشود ، الذي شارك في التمثيل أيضاً ، وظهرت في ١٩٦٨/١٢/٤ ولمدة ست ليال . قام بدور البطولة فيها منصور المنصور .

١٥ ــ ثم غاب القمر :

مسرحية جون شتاينبيك ، أعدها حسين مؤنس ، وأخرجها كمال حسين ، وهذه هي المرة الثانية التي يستعان فيها بمخرج ليس من الفرقة، وعرضت يوم ٦٩/٣/٣١ ولثمان ليال . وقد استعين فيها بعدد من الممثلين غير الكويتيين

ـ رجالا ونساء ـ حيث بلغ عدد الشخصيات عشرين شخصية ، وفيها ظهر علي المفيدي وسليمان الياسين وغافل فاضل ومحمد عيسى ومبارك سويد ، لأول مرة ، على خشبة مسرح الخليج .

١٦ ــ نعجة في المحكمة :

وهي فصل هزلي من إعداد سليمان الخليفي ـ وهي تجربته الأولى مع المسرح ـ وإخراج صالح حمدان ، وقد عرضت ست ليال ابتداء من ١٩٦٩/١١/٣ ، وفيها دور نسائي واحد قامت به مريم الصالح .

١٧ ــ بخور أم جاسم :

ألفها محمد السريع الممثل بالفرقة ، وأخرجها صقر الرشود ، وقد مثلت ست ليال من تاريخ ١٩٦٩/١١/٣ ، فقدمت مع سابقتها في عرض واحد . شارك في التمثيل لأول مرة : عبدالعزيز الحداد .

١٨ ــ مهفّة والاكنديشن[١] :

وهي ذات فصل واحد ، قدمت مع سابقتيها في عرض واحد ، ألفها عبدالرحمن الصالح ـ الممثل بالفرقة ، وأخرجها منصور المنصور الممثل بالفرقة أيضا ، وتاريخ عرضها ١٩٦٩/١١/٣ ولمدة ست ليال .

وهذا أول عرض يقدمه مسرح الخليج يشارك فيه ثلاثة من المخرجين .

١٩ ــ فلوس ونفوس :

ألف هذه المسرحية عبدالعزيز السريع وأخرجها صالح حمدان الممثل

(١) المهفة : ما يطلق عليه أحيانا : المروحة ، الكنديشن : جهاز تكييف الهواء .

بالفرقة ، وعرضت من ١٩٧٠/٦/١٠ ولمدة ثمان ليال . وظهر فيها صقر الرشود ممثلا ، كما استعين فيها بسعد الفرج نجم المسرح العربي ، وابتسام حسين التي ظهرت في مسرحيات المسرح الشعبي ، وهذه المسرحية إعادة صياغة لمسرحية « الأسرة الضائعة » التي وضع السريع فكرتها من قبل .

٢٠ ـ رجال وبنات :

وهي عن مسرحية « الغربان » لهنري بيك ، أعدها وكوّتها ثم أخرجها صقر الرشود ، الذي شارك في التمثيل أيضا ، وقد استعين فيها بعدد من ممثلي المسارح الأخرى ، وظهرت فيها ليلى عبدالعزيز لأول مرة ، ومثلت المسرحية عشر ليال من تاريخ ١٩٧١/٢/١ .

٢١ ـ الحجـلة[1] :

مسرحية قصيرة ألفها لويجي بير انديللو وأعدها صقر الرشود وأخرجها صالح حمدان ، وقد عرضت خمس ليال من تاريخ ١٩٧١/٣/٢ . وظهر فيها عبدالله الحبيل لأول مرة .

٢٢ ـ القاضي خايف :

مسرحية قصيرة ألفها جوردون دافيوث ، وأعدها صقر الرشود ، وأخرجها منصور المنصور الممثل بالفرقة ، وقد جمعت إلى سابقتها في عرض واحد ، وهي تقوم على ثلاث شخصيات فقط .

---

(١) الحجلة : الزير أو الحب .

٢٣ ــ الأصدقاء :

مسرحية قصيرة كتبها هربرت فرجيون وأعدها وأخرجها عبدالعزيز السريع ـ وهي تجربته الأولى في الإخراج ـ وقد جمعت إلى سابقتيها في عرض واحد .

٢٤ ــ ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم :

ألف هذه المسرحية عبدالعزيز السريع وصقر الرشود ، وأخرجها الرشود ، وعرضت ست عشرة ليلة ـ وهي أطول مدة نالتها مسرحية من أداء هذه الفرقة ، وذلك ابتداء من يوم ١٩٧٢/١/٢٧ ، واستعين فيها بنجوم من المسارح الأخرى إذ بلغ عدد شخصياتها سبع عشرة شخصية .

وقد أعيد عرض هذه المسرحية في فبراير ١٩٧٩ بعد رحيل الرشود بشهرين ، إحياء لفنه، وظلت تعرض سبعة أيام .

٢٥ ــ الدرجة الرابعة :

ألف هذه المسرحية عبدالعزيز السريع ، وأخرجها صقر الرشود ، وهي إعادة صياغة لمسرحية « لمن القرار الأخير » وقد عرضت هذه المسرحية في دمشق وبغداد والقاهرة ، ثم عرضت في الكويت بعد ذلك لمدة ثلاث ليال فقط ابتداء من ١٩٧٢/٧/٢٥ وذلك بسبب سفر الممثلة الأولى إلى أمريكا .

٢٦ ــ ضاع الديك :

كتبها عبدالعزيز السريع وأخرجها صقر الرشود ، ومثلت على مسرح كيفان ابتداء من ١١/٧ إلى ١٩٧٢/١١/٢٣ ـ ثم عرضت في البحرين لمدة أسبوع ، وأعيد عرضها في الكويت ثلاث ليال بعد ذلك . فدام عرضها ٢٣ يوما ، وهذا

رقم قياسي جديد لعروض الفرقة .

وكذلك عرضت في أبوظبي ليلة واحدة بدعوة من وزارة الإعلام بدولة الأمارات .

وفي لبنان عرضت لمدة أسبوع بدعوة من نقابة الفنانين اللبنانيين .

٢٧ ــ شياطين ليلة الجمعة :

ألفها بالاشتراك السريع والرشود ، وأخرجها الرشود ، وعرضت على مسرح المعاهد الخاصة لمدة شهر ابتداء من ١٩٧٣/١٢/٥ ، كما عرضت في بيروت ودمشق والمغرب . وهي أول مسرحية تقدمها الفرقة تتضمن الغناء والرقصات ، وضع السريع كلمات الأوبريت والأغاني ، ولحنها يوسف المهنا .

٢٨ ــ بحمدون المحطة :

كتبها السريع والرشود بالاشتراك ، وأخرجها الرشود وعرضت لمدة قياسية بلغت ٤٥ يوما على مسرح المعاهد الخاصة ابتداء من ١٩٧٤/٢/١٨ . وتضمنت عددا من الأغاني أيضا ، وضعها السريع ولحنها المهنا . قامت هذه المسرحية على حشد هائل من الممثلين (٣٥) غير عدد من الأطفال .

٢٩ ــ يا غافلين :

تأليف محمد السريع الممثل بالفرقة ، وإخراج منصور المنصور ، وهي محاولته الثالثة في الإخراج المسرحي ، وعرضت عشرة أيام ابتداء من ١٩٧٤/٧/٢٨ . وساعد المؤلف في الإخراج .

٣٠ ـ حفلة على الخازوق :

ألف هذه المسرحية محفوظ عبدالرحمن وأخرجها صقر الرشود ، وعرضت بمسرح كيفان من ١١/١٢/١٩٧٥ إلى ١/١/١٩٧٦ بالإضافة إلى عرضين بالأحمدي . فتم لها ٢٦ ليلة وفيها لفت عبدالله الحبيل الأنظار . في هذه المسرحية اقتحم مسرح الخليج الموضوع السياسي .

٣١ ـ الواوي :

وهذا العرض المسرحي الذي حمل اسما واحدا مكون من ثلاث مسرحيات قصيرة ، كتبها مهدي الصايغ ، ونواف أبو الهيجاء ، ومحمد السريع ، وأخرجها صقر الرشود ، وقد عرضت على مسرح المعاهد الخاصة بين ٢٦/٢ و٥/٣/١٩٧٦ ، ثم عرضت في قطر لمدة أسبوعين .

٣٢ ـ متاعب صيف :

كتبها سليمان الخليفي ، وقد سبق له إعداد مسرحية قصيرة ، وأخرجها صقر الرشود ، في المسرحية ملامح فن الخليفي وأسلوبه ، الجمل القصار ، والحركة المستمرة ، والتنقل بين الأفكار . تقوم المسرحية على سبع شخصيات بينها دور نسائي واحد قامت به هيفاء عادل . عرضت ابتداء من ٢٤/١١/١٩٧٦ .

٣٣ ـ عريس لبنت السلطان:

وهي تنتمي إلى مؤلف « حفلة على الخازوق » ـ محفوظ عبدالرحمن ، وأسلوبه في التنظير والإسقاط لسياسة العصر على موضوع من التراث . أخرجها صقر الرشود ، وعرضت لمدة ١٧ يوما ، ابتداء من ٢١/٣/١٩٧٨ .

---

(١) الواوي : الثعلب .

٣٤ ــ شاليه السعادة :

ترجمة وإعداد أحمد رضوان ، ومحمد السريع . إخراج عبدالعزيز المنصور وهي محاولته الأولى في الإخراج . المسرحية من فصل واحد . عرضت عشرة أيام ابتداء من ١٩٧٩/٨/٢١ ، وفيها شارك ماجد سلطان بالتمثيل .

٣٥ ــ تب أم عصفور :

ترجمها وأعدها أحمد رضوان ومحمد السريع أيضا ، وأخرجها مبارك سويد وهي محاولته الأولى في الإخراج ، بعد تمثيل أدوار محدودة ، والقيام بالإدارة . المسرحية ، عرضت مع سابقتها في إطار عرض واحد .

٣٦ ــ للصبر حدود :

من تأليف خالد عبداللطيف رمضان ، وكانت بعنوان : « رحلة عمل » ، وهي محاولته الأولى . أخرجها عبدالعزيز المنصور. عرضت ١٦ يوما ، ابتداء من ١٩٨٠/٧/١٠ ، وفيها ظهر حسين المنصور لأول مرة .

٣٧ ــ تنزيلات :

ألفها مهدي الصايغ ـ متخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية ـ تخصص أدب ونقد مسرحي ، عرضت له الفرقة مسرحية قصيرة ضمن « الواوي » ، أعلنت هذه المسرحية عن موهبته الصاعدة . أخرج المسرحية منصور المنصور . عرضت ١١ يوما ، ابتداء من ١٩٨١/١/٢١ وظهر فيها منقذ السريع لأول مرة ممثلاً .

٣٨ ــ عزّل السوق :

ألفها خالـد عبداللطيف رمضـان ، وأخرجهـا منصور المنصـور ، استمر عرضها ٢٥ يوما ، وهو صعود له دلالته بعد تراجع في عدد ليالي العرض ، ابتداء من ١٩٨١/٩/٢٤ وفيها استعانت الفرقة بإبراهيم الحربي نجم المسرح الشعبي .

٣٩ ــ الحلاق :

من تأليف الفريد فرج « حلاق بغداد » ، وقد اختير له من قبل « على جناح التبريزي » التي لم تحتسب من عروض « الخليج » مع أنه قام بالجهد الأكبر فيها ، أخرجها مبارك سويد ، وهي محاولته الثانية في الإخراج ، كما شارك في التمثيل . عرضت ١٨ يوما ، ابتداء من ١٩٨٣/٣/١٦ .

٤٠ ــ يا معيريس :

ألفها محمد الـرشود ، شقيق الفنان الراحل صقر الرشود ، وهي محاولته الأولى ، وكانت أصلا مكتوبة للتلفزيون . أخرجها عبدالعزيز الحداد وهي محاولته الأولى مع هذه الفرقة في مجال الإخراج بعد المشاركة في التمثيل ، وإن سبق لـه إخراج مسرحيات طويلة . عرضت ٢١ يوما ابتداء من ١٩٨٢/١٠/١١ . ظهرت فيها أسماء جديدة كممثلين . كما شارك فيها عبدالعـزيز النمش ـ لأول مـرة مع مسرح الخليج في دور نسائي ـ .

٤١ ــ وخّر لا يعاديك :

تأليف عقيل سوار (من البحرين) وإخراج سليمان الياسين ، وهي محاولته الأولى في الإخراج مع هذه الفرقة ، وقد شارك في كثير من عروضها ممثلا ، ونال جائزة أحسن ممثل مرتين (من بغداد وتونس) لقيامه بدور « حرفوش » في « رحلة حنظلة » التي قدمها المسرح العربي . وقد شارك الياسين في التمثيل بهذه المسرحية أيضا ، ومجموع الممثلين بها (٦) شخصيات فقط .
عرضت في يونيو ويوليو ١٩٨٤

تعقيب :

« مسرح الخليج العربي » هو الفرقة الأولى التي أسست بإرادة حرة ، دون إشراف أو امتيازات من وزارة الشئون ، أو أي جهة حكومية ، هو في هذا النشوء الطبيعي يعبر عن « رؤية » تتحفظ على أفكار طليمات المحافظة ، وأسلوب النشمي الارتجالي . لعل موقع « مسرح الخليج العربي » كان بين النقطتين المتباعدتين .

يمكن أن ننظر إلى امتداده التاريخي على أنه ينقسم إلى مرحلتين على قدر من التميز . مرحلة الرشود والسريع التي استمرت خمسة عشر عاما تقريبا (حتى وفاة الرشود في ١٩٧٨/١٢/٢٥) وقام فيها الرجلان بحمل العبء الأكبر في التأليف والإخراج ، وبجهدهما استقر مستوى العروض ، سواء كانت مؤلفة أو مستجلبة من خارج الكويت بنصّها أو بعد إعدادها . ثم المرحلة الثانية الممتدة إلى اليوم ، وهي تأخذ شكل المدّ والجزر ، لم تستقر على حال بعد . قدمت أقلاما متنوعة ، ومخرجين جددا لأول مرة ، والحكم على هذه الخطة مرهون بما تثمره في المستقبل .

في المرحلة الأولى قدّم صقر الرشود للفرقة خمس مسرحيات من تأليفه منفردا ، تتفاوت في الجودة ، وأربعا من إعداده ما بين طويلة وقصيرة ، وأخرج أربعا وعشرين مسرحية من مجموع ثلاث وثلاثين قدمتها الفرقة حتى رحيله . وفي نفس الفترة قدم عبدالعزيز السريع سبْع مسرحيات من تأليفه منفردا ، وثلاثا بالاشتراك مع صقر الرشود ، وأعد مسرحية قصيرة ، وأخرج أخرى . إن هذا « الحجم » الواضح يمكن أن يكون جمودا ، كما يمكن أن يكون استقرارا وحفاظا على المستوى ، وهذا التفسير هو ما نأخذ به ، إذ ظل مسرح الخليج طليعة المسارح طوال تلك الفترة ، برغم أن عروضه لم تكن تمتد إلى أيام طويلة ، منافسة للمسرحين : الشعبي والعربي . كان جمهوره أقل ، ولكنه كان الجمهور الذي يتطلب فنا مسرحيا على قدر من الجدية والإتقان . وفي عروضه الأخيرة ـ في تلك المرحلة ـ استطاع أن يحلّ إشكالية الجدية واستجلاب الجمهور ، وحققت « ضاع

الديك » نجاحا عريضا ، ومن قبلها « ١ ، ٢ ، . . بم » ، ثم بلغت « على جناح التبريزي » أقصى ما يراد من نجاح .

ولم تكن المرحلة وقفا على عماديها الرئيسيين ، فقد قدمت أسماء جديدة ، أهمها سليمان الخليفي ومهدي الصايغ . وقدمت محفوظ عبدالرحمن إلى جمهور المسرح ولم يكن معروفا إلاّ كمؤلف للتلفزيون . وفي تقديم المسرحيات الأجنبية تعاملت المرحلة مع : إبسن وتشاينبيك ، وجيروم ، وهنري بك ، وبيراندللو ، وهم - إلى اليوم - أقوى من أخذ عنهم المسرح في الكويت .

من آثار هذا الاستقرار أن ظل يوسف قاسم يقوم بتصميم المناظر المسرحية (الديكور) من أول عروض الفرقة وحتى العرض رقم ٢٨ « بحمدون المحطة » ثم ما لبثت أسماء أخرى كثيرة أن ظهرت .

مرحلة ما بعد الرشود تدل على تنوع أكثر في أسماء المؤلفين ، والمخرجين ، وصناع المناظر ، والمشرفين على الإدارة المسرحية . فهل تحقق بهذا جماعية العمل المسرحي في الفرقة ، أم دخول خطها الفني في آفاق ضبابية ؟ كما قلنا إن هذا يحتاج إلى تأمل دقيق من زوايا متعددة . من منطق عملي (تسويقي) نجد مدة العرض لكل مسرحية (في المتوسط) تميل إلى الزيادة . كما أننا لا نملك إلاّ التفاؤل والفرح بظهور موهبة جديدة في مجال الكتابة ، أو الإخراج ، أو الديكور . وقد ظهرت بالفعل مواهب واعدة ، مثل مهدي الصايغ وخالد عبداللطيف ، وأتيحت أكثر من فرصة في الإخراج لعبدالعزيز المنصور ، وهو ماكير عريق في تلفزيون الكويت ، ومارس عبدالعزيز الحداد ، ومبارك سويد ، وسليمان الياسين تجاربهم الأولى في الإخراج ، وأصبح لمنصور المنصور وجود واضح في مجال الإخراج ، إذ أخرج مسرحيتين متميزتين متعاقبتين ، تضاف إلى مسرحياته الأربع التي أخرجها في المرحلة الأولى ، يليه من الناحية الإحصائية صالح حمدان الذي أخرج ثلاث

مسرحيات . . ثم تبقى حالات فردية متباعدة لمخرجين مختلفين ، من الفرقة أو من خارجها .

تقوم حياة الفهد ومحمد المنصور ، وسعاد عبدالله في المكان الأول بالنسبة للتمثيل ، وعروضهم إلى اليوم هي أزهى ما قدم على خشبة المسرح ، ثم لحق بهم خالد العبيد ومحمد السريع وعبدالله الحبيل ، وعبدالرحمن العقل في أعمال معينة ، من أجملها ، ضاع الديك ، وعلى جناح التبريزي ، وشياطين ليلة الجمعة .

منذ فترة مبكرة تطلعت فرقة مسرح الخليج العربي إلى تقديم فنها بالعواصم العربية ، ومواجهة جمهور متنوع خارج البلاد ، وبالفعل ، كانت صاحبة الرحلة الأولى

* إذ ذهبت بـ « الحاجز » إلى بغداد ثم القاهرة (يونيو - يوليو ١٩٦٦) وقد ألغي منها الفصل الثاني ، مع تعديلات طفيفة في النصّ .

* وفي البحرين عرضت نعجة في المحكمة ، وبخور أم جاسم سنة ١٩٧٠ .

* وفي دمشق والقاهرة عرضت « الدرجة الرابعة » - (يوليو - أغسطس ١٩٧١) .

* وقدمت « ١ ، ٢ ، ٣ ، بم » في البحرين والأمارات ودمشق عام ١٩٧٢ كما بينا في قائمة العروض .

* وقدمت « شياطين ليلة الجمعة » في مهرجان المغرب المسرحي (مارس ١٩٧٤) .

* وعرضت « الواوي » في الدوحة - قطر (مارس ١٩٧٦) إبان إقامة دورة الخليج لكرة القدم ، ثم عرضت بالأمارات والبحرين عقب ذلك .

* ومثلت « حفلة على الخازوق» دولة الكويت في مهرجان دمشق المسرحي (مايو ١٩٧٧) كما عرضت في القاهرة في العام التالي في إطار حفل السفارة بالعيد الوطني لدولة الكويت .

* وقدمت « عريس لبنت السلطان » ضمن الاسبوع الثقافي الكـويتي في كل من الجزائر وليبيا (ابريل ١٩٧٨) كما قدمت نفس المسرحية في الأسبوع الثقافي ببغداد (ديسمبر ١٩٧٩) .

* قـدمت مسرحيتـا : شاليـه السعـادة ، وتب أم عصفـور ، بكـل من دولـة الأمارات ، والبحرين (سبتمبر - ديسمبر ١٩٧٩) .

* عرضت مسرحية « الحلاق » بقطر في ١٩٨٢/٤/٦ .

ولعلنا نتبين أن مسرح الخليج هو الأكثر تحركا خارج الحدود ، وأنه ، إلى حد كبير ، وعلى مساحة زمنية لا يستهان بها ، قد تولى بصفة أسـاسية تقـديم صورة المسرح الكويتي إلى المشاهد العربي ، ما بين المغرب ، والخليج .

الفصل التاسع

المسرح الكويتي

هو آخر الفرق المسرحية في الكويت ظهورا ؛ فقد تأسس في ١٩٦٤/٦/١ بجهود محمد النشمي ، الذي أسس المسرح الشعبي من قبل وفارقه حين تعارضت الأساليب والأهداف ، ويبدو أن الموقف ذاته قد تكرر مع المسرح الكويتي ، فقد ظل النشمي رئيسا لمجلس إدارته نحو عامين ، ألف فيهما مسرحيتين ، وأخرجهما وشارك في تمثيلهما ، ثم ما لبث أن فارقه أيضا . والمسرح الكويتي كالمسرح الشعبي ما يزال قائما على تلاميذ النشمي ورفاقه القدامى الـذين زاملوه في القيام بعبء العمل المسرحي في الخمسينات ، وسنكتشف أن اتجاه هذين المسرحين ما يـزال - برغم التطور - ينزع إلى الأصل القديم الذي يميل إلى الترفيه ، ولا يرفض النقد الاجتمـاعي ، لكنه يقـدم هذا النقـد من خلال الاستعـراض وإظهار المفـارقـة والتصوير الهازل، لا التحليل أو الرصد الفني للظواهر أو الكشف عن جذورهـا النفسية والإجتماعية .

وقد قدم المسرح الكويتي إحدى وثلاثين مسرحية بين طويلة وقصيرة ، بيانها كالآتي :

١ ــ حظها يكسر الصخر :

ألف محمد النشمي هذه المسرحية وأخرجها وشارك في تمثيلها ، وقد افتتح بها المسرح موسمه الأول مساء يوم ١٩٦٤/١١/٢١ .

٢ ــ بغيتها طرب صارت نشب :

كتب النشمي هذه المسرحية أيضا ، وأخرجها ثامر السيار ، وقد شارك النشمي في التمثيل ، وقد عرضت في نهاية الموسم الأول في ١٩٦٥/٣/٣ .

٣ ــ حي بحي :

كتب المسرحية حامد الهاشم وأخرجها ثامر السيار ، وقد مثلت على مسرح كيفان مساء ١٩٦٥/١٠/٢٥ وقد شارك في تمثيلها خمسة عشر ممثلا ، من بينهم أربع فتيات كويتيات هن : ليلى صالح وأمل محمد وشيخة محمد وشاهه سلطان ، وبرز فيها عبدالرحمن المهنا ومحمد المنيع.

٤ ــ ناس وناس :

كتب هذه المسرحية حسين الصالح الحداد الذي سيستأثر بالعدد الأكبر من مسرحيات الفرقة ، وهي أولى تجاربه ، وأخرجها محمد النشمي ، وقد عرضت على مسرح كيفان مساء ١٩٦٦/٣/٢٣ ، وقد شارك الحداد ـ المؤلف ـ في التمثيل أيضا ، إلى جانب الذين ساهموا في المسرحية السابقة ، وبالإضافة إلى ممثلة غير كويتية .

٥ ـ شموع ودموع :

ألف هذه المسرحية سلمان جوهر ، الذي يتولى الحركة المسرحية في الفرقة ، وأخرجها أحمد الشاهين ، ومثلت بها ليلى صالح وشاهه سلطان أيضا بالإضافة إلى ممثلة غير كويتية ، ومثلت ابتداء من ١٩٦٦/١٠/٢ ، وهي ـ كما جاء على غلاف الكتيب : مسرحية شعبية اجتماعية ذات أربعة فصول .

٦ ـ عتيج الصوف ولا جديد البريسم[1] :

كتبها وأخرجها حسين الصالح الحداد ، ومثلت ابتداء من ١٩٦٧/٣/١٩ ، على مسرح كيفان ، وظهرت بها لأول مرة زينب الضاحي إلى جانب ممثلات الفرقة وممثليها المعروفين .

٧ ـ ناطور الدنانير :

كتبها عبدالله بركات ، وأخرجها أحمد الشاهين ، مثلت اعتبارا من ١٩٦٧/١١/٤ على مسرح كيفان ومثلتها الفرقة ، وظهرت فيها ناهد عبدالرحمن لأول مرة .

٨ ـ الحجي فقير وآخر لحظة :

ألفها رضا علي حسين ، وأخرجها حسين الصالح الحداد ، وعرضت على مسرح كيفان ابتداء من ١٩٦٨/٥/٤ كما يدل (البرنامج) الذي يوزع على المشاهدين ، أو ١٩٦٧/٦/١٢ كما تدل القائمة التي طبعها المسرح الكويتي وتتضمن تاريخ مسرحياته .

---

(١) عتيج : عتيق أو قديم .

٩ ــ لا حصلي بطلت أصلي :

كتبها عبدالله بركات وأخرجها أحمد الشاهين ، وقد مثلت اعتبارا من ١٩٦٨/١٢/٢٢ على مسرح كيفان ، وظهرت بها ليلى أحمد ووفاء جمال ونور الهدى إلى جانب أمل محمد في الأدوار النسائية .

١٠ ــ مشروع زواج :

كتب هذه المسرحية حسين الصالح الحداد وأخرجها سعدون العبيدي ، ومثلت على مسرح كيفان ابتداء من مساء ١٩٦٩/٦/١٥ ، وقد نهضت على نجوم المسرح الكويتي محمد المنيع وعبدالرحمن المهنا وشاهه سلطان وأمل حسين وغيرهم ، وظهر فيها لأول مرة سالم الفقعان نجم مسرح الخليج العربي .

١١ ــ شرايكم[١] يا جماعة :

ألفها وأخرجها حسين الصالح الحداد ، ومثلت ابتداء من ١٩٦٩/٨/٢٧ وهي من فصل واحد .

١٢ ــ الأم :

ألفها وأخرجها سعدون العبيدي ، وقدمت مع سابقتها في عرض واحد ابتداء من ١٩٦٩/٨/٢٧ .

١٣ ــ شعاع :

كتب هذه المسرحية حمد السبع ، وخرجها عبدالله الفليج ، ومثلت على مسرح كيفان ابتداء من ١٩٧٠/١٠/١٠ .

---

(١) شرايكم : ما رأيكم .

١٤ ــ عضني وعضك :

وهي مسرحية قصيرة من فصل واحد كتبها وأخرجها حسين الصالح الحداد ، وعرضت على مسرح كيفان ابتداء من ١٦/٢/١٩٧٠ .

١٥ ــ غرفة بو صالح :

تأليف جون ماديسون ـ ولم يذكر اسم المعد ـ مع أن شخصياتها تحمل أسماء كويتية ، وتؤدي بالعامية ، وقد أخرجها سعدون العبيدي ، وشارك فيها حسين الصالح الحداد في التمثيل ، كما قدمت هذه المسرحية القصيرة مع سابقتها في عرض واحد .

١٦ ــ بو محمد راح المدرسة :

وهذه المسرحية كتبها خالد الريس ونال بها جائزة وزارة التربية ، وأخرجها يوسف الشرقاوي ، وعرضت ابتداء من ٨/٩/١٩٧٠ ، وقد أهملت القائمة التي طبعتها الفرقة الإشارة إلى هذه المسرحية .

١٧ ــ ديره بطيخ :[1]

مأخوذة عن مسرحية البراجوزي النبيل لموليير ، أعدها وكوتها براك البراك ، وأخرجها أحمد الشاهين . ومثلت من ٢٧/٩/١٩٧٠ وظهرت فيها لأول مرة مع هذه الفرقة نوال باقر ، كما أستعين فيها بممثل عراقي .

---

(١) الديره : البلد .

١٨ ــ النواخذة :

ألف هـذه المسرحيـة سالم الفقعـان وأخرجهـا حسين الصـالح الحـداد ، وعرضت على مسرح كيفان ابتداء من ١٩٧١/٢/٢٣ وظهرت فيهـا نوال بـاقر وسعاد حسين .

١٩ ــ لعبة حلوة :

ألف هذه المسرحية ماريفو ـ وأعدها وأخرجها حسين الصـالح الحـداد ، ومثلت على مسرح كيفان ابتداء من ١٩٧١/١١/٢٠ ، وهي عن مسرحية « لعبة الحب والمصادفة » .

٢٠ ــ سهـاري :

تأليف انريكي خارديل يونيتلا الأسباني ، ومأخوذة عن مسرحية باسم ـ ليلة ساهرة من ليالي الربيع ـ والمسرحية من إعداد وإخراج حسين الصالح الحداد ، وقد عرضت على مسرح كيفان ابتداء من ١٩٧٢/١٠/١٥ فالمسرح الكويتي هو أول المسارح مسارعة إلى بدء الموسم الجديد . وقد ظهرت مع الفرقة ولأول مرة مريم الغضبان ، وأنيسه علي . وهذه أول إفادة من فرقة كويتيـة من المسرحيـات التي تشرف على ترجمتها ونشرها وزارة الاعلام .

٢١ ــ طرباش لوماش :

وقد ألف هذه المسـرحية سـالم الفقعان ، الـذي شارك في التمثيـل أيضا وأخرجها عبـدالرحمن الشـايجي ـ المخرج في التلفـزيون ـ وهي تجـربته الأولى في الاخراج المسرحي ، وقد عرضت من ٣/٢٠ إلى ١٩٧٣/٣/٣١ .

٢٢ ـ التالي ما يلحق :

تأليف مهدي الصايغ ، وهي تجربته الأولى قبل أن تتصل حباله بمسرح الخليج ، وإخراج حسين الصالح الحداد ، وقد عرضت من ٦/١٥ إلى ١٩٧٤/٦/٢٤ ، ثم عرضت في الأحمدي وفيلكا أربعة أيام .

٢٣ ـ شياطين المدرسة :

أعدها محمد مبارك عن مسرحية المدرسة الجديدة لروجيه فردينانـد ، وأخرجها حسين الصالح (عضو المسرح العربي) ، وقد عرضت ابتداء من ١٩٧٥/٣/١٠ ولمدة ١٧ يوما .

٢٤ ـ سبيت حي لو ميت :

تأليف جاسم الزايد ، واخراج سعد المنير وقد عرضت ما بين ٢/١١ و ١٩٧٦/٢/٢٧ .

٢٥ ـ السدرة :

أعدها حسين الصالح الحداد عن مسرحية « الأشجار تموت واقفة » للكاتب الأسباني أليخاندرو كاسونا ، وقد أخرجها كرم مطاوع ، الأستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، عرضت على مسرح كيفان ابتداء من ١٩٧٦/١٠/٢٠ .

٢٦ ـ بدل فاقد :

ألفها راشد أمين ، وأخرجها شريدة الشريدة ، وهي محاولته الأولى في الإخراج . عرضت ابتداء من ١٩٧٧/٧/٢٦ .

٢٧ ــ رسائل قاضي أشبيلية :

كتبها ألفريد فرج ، وهي من ثلاث مسرحيات قصيرة ، تتجمع تحت هذا الاطار العام ، وأخرجها سعد أردش الأستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية . عرضت ابتداء من ١٩٧٨/٣/٢٠ على خشبة مسرح كيفان ، ووضع ألحانها غنام الديكان .

وقد عرضت هذه المسرحية بأبو ظبي .

٢٨ ــ صاحي وأربعة نايمين :

تأليف فوزي الغريب ، وإخراج شـريدة الشـريدة . عـرضت ابتداء من ١٩٧٩/١٠/١٧ .

٢٩ ــ أبو سند في باريس :

من إعداد فوزي الغريب عن مسرحيـة رحلة السيد بـريشون ، لأوجـين لابيش ، وإخراج حسين الصالح الحداد . عرضت في ١٩٨٠/٨/١٠ .

٣٠ ــ جحا باع حماره :

تأليف نبيل بدران ، وإخراج سعد أردش . عرضت في ديسمبر ١٩٨٠ .

٣١ ــ احنا شباب الديسكو :

وقد عرضت ابتداء من ١٩٨٥/١٢/١٥ تأليف فوزي الغريب واخراج عبد الأمير مطر .

تعقيب :

المسرح الكويتي آخر الفرق الأهلية تكوينا ، ولعل هذا سبب هزاله ، إذ استأثرت الفرق الثلاث السابقة عليه بأهم العناصر ذات الفاعلية . وقد أسسه محمد النشمي نجم الخمسينات وفن الارتجال ، في منتصف الستينات وإبان التسابق على النصوص الجيدة التي تطرح قضايا حضارية واجتماعية جادة ، أو تتطلع إلى الأعمال العالمية . وهذا سبب ثان لأزمة البداية الواضحة في عروض هذه الفرقة ، وهي أزمة مستمرة إلى اليوم على أي حال ، على الرغم من بث الحياة في بعض عروضه مثل « السدرة » و « رسائل قاضي أشبيلية » ففي هذين العملين أظهر محمد المنيع وحسين الصالح الحداد مقدرة في الأداء ، كما تحقق فيهما أهم جماليات العرض الفني . بل إن دور « حياة الفهد » في « السدرة » يعتبر من أجمل وأكمل أدوارها على خشبة المسرح ، ولعل هذا يؤكد أهمية المخرج ومستواه ـ من جانب ـ وأهمية أن تكون له حرية اختيار العناصر المعاونة والانفاق على العمل من جانب آخر .

المسرح الكويتي أقل الفرق الأهلية الأربع عدد مسرحيات ، وأقلها عدد ليالٍ مسرحية لكل عمل على حدة ، حتى وإن لم نجد أرقاما موثقة لذلك ، وأقل العروض روادا مع ذلك ، فيما عدا بعض الأعمال المتميزة التي أشرنا إلى بعضها ، ومع استمرار أزمته ومعرفة أسبابها فإنه لم يستطع أن يغادرها ، لأن هذا قد يعني تغيير إدارته وأوضاعه كلها .

ومع هذا فإن عددا من مسرحياته لا تنقصها الجدية ـ على المستوى المجرد ـ إذ يحاول دائما أن يجعل « الفكرة » ذات قيمة حتى لو أديت من خلال الجو الضاحك أو الاستعراض .

وإذا كان كل مسرح قد انتج كاتبا ومخرجا يمثل مركز الثقل فيه ، فإن حسين

الصالح الحداد الذي أشرف فترة طويلة على نشاطه هو صاحب النصيب الأكبر في التأليف والإخراج ، كما أنه شارك في التمثيل أيضا ، ومن ثم لابد أن نتوقف عند بعض مسرحياته في مكان آخر .

بمراجعة كراسات الدعاية التي يصدرها المسرح مع كل مسرحية ، وهي التي استقينا منها القدر المحدود من المعلومات السابقة ، وجدنا المسرح حريصا على تقديم أكثر مسرحياته بوصفها « المسرحية الضاحكة » ولكنك حين تتحدث إلى المؤلف عن مسرحياته فإن أول ما يبادرك به قوله : « الفكرة التي أريد أن أنقلها إلى المشاهد . . . » فمسرحيات المسرح الكويتي لا تخلو من الفكرة ، ولكنها تؤدي بوسائل الفكاهة التقليدية . . . على أنه لا يسرف أو يتطرف في هذا المجال مثل المسرح الشعبي مثلا . وإن كان كلاهما انبثق عن أصل واحد هو فرقة الكشاف الوطني التي كونها النشمي ، وكان النشمي كما كانت الكشافة وراء المسرح الشعبي ثم المسرح الكويتي .

والفنيون في هذا المسرح في غالبيتهم العظمى من أبناء الكويت ، وإن استعان أحيانا ببعض الفنيين من الخارج ، ولكن السمة الغالبة عليه هو الاهتمام بالطابع البيئي ، ومحاولة تصوير الأجواء الشعبية .



... وفرق أخرى

ليست الفرق الأربع الأهلية ، التي عرفنا بنشاطها المسرحي تفصيلا ، في أربعة فصول متتابعة ، تحتوي كل مظاهر النشاط المسرحي في الكويت ، إنها دعامته ، وصاحبة الأداء الأوسع انتشارا ، وبحكم تركيبها والعناصر المكونة لها ، فإنها تبقى موضع الأمل في النهوض بالحركة المسرحية ، لهذا طالت وقفتنا معها ، ونحن الآن نشير إلى مواقع أخرى مشاركة ، ومؤثرة ، في صناعة الواقع الفني للمسرح .

ويمكن ـ في هذا المجال ـ أن نتوقف عند :

١ ــ المعهد العالي للفنون المسرحية .
٢ ــ المسرح الجامعي .
٣ ــ الفرق الخاصة .

ولسنا نعرض لهذه المؤسسات مستقلة قابلة للاستمرار . إن طالب المعهد العالي ، عادة إن لم يكن دائما ، ما إن يتخرج في المعهد ، حتى يبحث له عن موقع في إحدى الفرق القائمة ، إن لم يكن قد فعل أثناء دراسته . ومع هذا فإننا نؤثر هذه الخلايا الحية بشيء من التعريف والمناقشة ، لما يمكن أن تضيفه إلى تيار الحركة المسرحية من تنوع وجدية وتأصيل ، أو عكس ذلك .

وقد عرضنا من قبل للمعهد العالي للفنون المسرحية ، وأهمية عروضه الطلائعية ، ومن ثم لا حاجة إلى التكرار ، ونخص بالاهتمام الموضوعين الآخرين :

المسرح الجامعي :

أسند أمر إنشاء المسرح الجامعي « لجامعة الكويت » إلى عمادة شئون الطلبة ، التي شكلت لجنة لهذا الغرض عام ١٩٧٧ م برئاسة الدكتور علي الراعي ، وقد سجلت اللجنة تصوراتها في تقرير رفع إلى مدير الجامعة بعد شهر تقريبا من تكوينها ، فأحاله إلى لجنة العمداء ، التي وافقت على المشروع بجلستها المنعقدة في ١٩٧٧/١٢/٢٥ . وبهذا تحددت أهداف المسرح الجامعي ، وطريقة عمله ، واختيار عناصره ، وما لبث هذا المسرح أن قدم أول عروضه في نفس العام الدراسي ، وهو مسرحية « الثمن » للكاتب الأمريكي آرثر ميللر ـ وقد أعد المسرحية وأخرجها الطالب ـ في كلية الحقوق ـ حسن المتروك ، الذي سيساهم بنصيب وافر في عملية الإعداد والتأليف والأخراج ، وقد قدم هذا العرض الأول بتاريخ ١٩٧٨/٤/٨ م .

وفي العام الجامعي التالي (١٩٧٩/٧٨) قدم مسرحية « يوميات مجنون » للكاتب الروسي الشهير جوجول ، وفي نهاية العام نفسه (ابريل ١٩٧٩) قدم حسن المتروك من إخراجه ثلاث لوحات مقتبسة من مسرح توفيق الحكيم ، تحت عنوان « هاموركو » .

وفي العام الجامعي ١٩٨٠/٧٩ قدم المسرح الجامعي مسر- ـة « السم » وهي من تأليف برنارد شو ، قدمها المسرح بالانجليزية ، وأخرج ،لدكتور بيتر فردمان ، المدرس بكلية الآداب . وقد شاركت الجامعة بهذه المسرحية في الأسبوع الثقافي الذي أقامته جامعة الكويت بإندونيسيا حيث عرضت المسرحية في جاكارتا .

وفي الفصل الدراسي الثاني من نفس العام قدم المسرح الجامعي مسرحية « جنون في جنون » وهي من تأليف وإخراج حسن المتروك ، وقد شاركت الجامعة بهذه المسرحية في أنشطة الأسبوع الثقافي الذي أقامته جامعة الكويت بجامعات السودان ، فقدمت على مسرح قصر الشباب بالخرطوم . أما عرضها لطلاب جامعة الكويت وطالباتها فقد استمر أربعة أيام .

وبتاريخ ٢/١٢/١٩٨٠ عرضت مسرحية « المخ » وهي من إعداد الطالبين أحمد عبد الحسين ، وحسن المتروك ، وهذا الأخير قام بعملية الإخراج ، واكتفى الأول بالمشاركة في التمثيل ، وقد عرضت لمدة ثلاثة أيام ، ثم ذهبت إلى تونس ، حيث مثلت بالعاصمة التونسية ، وبمدينة القيروان ، في إطار أنشطة الأسبوع الثقافي لجامعة الكويت بالجامعة التونسية ، وذلك في يناير ١٩٨١ . كما قدمت فرقة المسرح الجامعي مسرحية « الطاعون » معدة عن رواية كامي الشهيرة ، في ديسمبر ١٩٨١ .

وبصفة عامة ، فإنه ليس من هدف هذه الأسطر عن المسرح الجامعي أن تقدم رصدا شاملا بكل ما قدم من نصوص في صيغتها الأصلية ـ وهو ما لم يحدث ـ أو معدّة ، أو مكونة ، أو مؤلفة بطريقة فردية أو جماعية يقوم بها الطلاب ، وهو ما دأب المسرح الجامعي على اللجوء إليه ، ويمكن أن نسترشد بثبت المقالات النقدية في التعرف على مستوى هذه العروض لندرك أنها لم تكن دائما ، أو غالبا ، موضع إعجاب ، أو تنال حظا من التوفيق الذي يتناسب والمستوى الثقافي لعناصر هذا المسرح .

ولقد حددت أهداف المسرح الجامعي ـ من الوجهة العملية ـ بتقديم عروض مسرحية يكون العاملون بها من طلبة الجامعة وطالباتها ، دون الاستعانة بأية عناصر خارجية ، في أي مرحلة من مراحل العمل أو العرض ، لأن المسرح الجامعي مسرح هواة ، يقوم على جهود الطلبة ، ويكتفي بمجرد التوجيه من

المشرفين المختصين .

إن هذا التصور العام لوضع المسرح الجامعي ودوره ليس عائقا في ذاته لانطلاقة المسرح الجامعي للقيام بدور بنائي في الحركة المسرحية في الكويت ، لكنه ـ للأسف ـ استغل بصورة غير جيدة لتقديم أعمال عادية ، وأحيانا أقل من عادية ، تحت هذا الشعار نفسه .

والآن . . نطرح هذا التصور لرسالة المسرح الجامعي ، وقد كتبناه بمناسبة انعقاد « أسبوع جامعات الخليج » الأول ، بالكويت (مارس ١٩٨٤) ، وبناء على مشاهدة عدد ليس بالقليل من عروض الجامعات المشاركة :

تتصدر العروض المسرحية الأنشطة الفنية في « الأسبوع الثقافي والفني الأول لشباب الجامعات الخليجية » ، ودون أن نقيم مفاضلة بين مختلف وسائل التعبير الفني ، ليست هي موضوعنا الآن ، نقول : إن الجهة المشرفة على الأسبوع قد أحسنت التصور والتوجه في إعطائها الأهمية البارزة لفن المسرح ، كما أن الجامعات الخليجية المشاركة قد أبدت الاهتمام بنفس الدرجة فقدمت كل منها إلى الكويت ، وبين يديها عرض مسرحي ، كل المؤشرات تدل على أنه جاد في فكرته ، ومناسب في مستواه الفني .

والجامعات الخليجية ، وكلها جامعات فتية شابة ، نشأت وأسست لتجسد أحلام شعوبها ، وطموحها ، للحاق بالقرن العشرين ، في إنجازاته العلمية والتكنولوجية والانسانية . وليس من شك في أن المسرح « أبو الفنون » في مقدمة ما ينبغي الاهتمام به ، من منطلق أنه فن جماعي ، وأنه عميق التأثير واسع الانتشار بين الجمهور ، على مختلف مستوياته .

والمسرح الجامعي ، في أي بلد من بلدان الخليج ، لم يبدأ من فراغ ، لقد سبقته جهود رواد ، قدموا جهدا واضحا في مجالات التأليف والاخراج والتمثيل ،

تزيد على ربع قرن في بعض البلدان ، والمسألة هنا ليست مجرد سبق زمني ، إنها تتجاوزه إلى التأثير في الرأي العام الفني ، وترسيخ فكرة ما عن مفهوم المسرح ، وتشكيل الذوق الاجتماعي في نظرته إلى هذا الفن ، ومن هنا تبدأ أهمية أن يكون للمسرح الجامعي رسالة ، أول خطواتها أن تضع المسرح أمام المشاهدين في صورته الفنية والانسانية السليمة . إن كثيرا من البلاد ذات الكثافة السكانية العالية ، والقدرات الفنية الواضحة ، تحرص على إقامة « مسرح تجريبي » هدفه تقديم التجارب الجديدة في فن المسرح ، وعرض الأعمال الفنية الراقية التي لاتجد لنفسها فرصة الانتشار بين الجمهور العريض ، ومن هنا يكون المسرح التجريبي بمثابة « الضمير » للحركة المسرحية ، و « الخميرة » للذوق الفني العام ، و « المدرسة » لتدريب المؤلفين والمخرجين والممثلين على الأعمال الفنية الصعبة . وإذا كنا ، أو كان بعضنا ، لا تواتيه الفرصة ـ لسبب أو لآخر ـ لإنشاء مسرح تجريبي ، فإن الأمل يظل قائما في أن يقوم المسرح الجامعي بهذا الدور المتقدم الصعب .

إن المسرح الجامعي ليس موجها إلى الشارع ، ومن ثم ليس من مهمته ولا مقياس نجاحه يتعلق بدرجة إقبال الجمهور العام على عروضه . إنه بالأحرى يقاس باستكمال شرائط العمل الفني الجيد ، بصرف النظر عن عدد الضحكات التي يمكن أن يثيرها ، أو شجاعة النقد التي يمكن أن يوجهها إلى هذه الجهة أو تلك .

والمسرح الجامعي ، ينحصر جمهوره الأساسي في طلاب الجامعة وطالباتها ، وهو جمهور تتراوح أعماره بين الثامنة عشرة ، والرابعة والعشرين ، وقد يحتم هذا أن نضع في اعتبارنا ضرورة إخضاع الأعمال الفنية المختارة لنوع من المراجعة ، أو الإعداد ، لا نقول : لنتفادى الصدام مع مشاعر الشباب وأفكاره ، وإنما لكي لاتزيد جرعة الحوار ، وتحريك الأفكار فتتحول إلى قلق واضطراب .

من حق المسرح الجامعي أن يستعين بمؤلف من خارج صفوفه ، وأن يفيد من تجارب مخرج متمرس محترف ، لكي تكون عروضه في مستوى التكامل الفني ،

والجاذبية والتشويق ، ولكن من الخطأ أن يقف دور الطلاب عند الأداء أو القيام بالتمثيل ، فكل توسع في الاعتماد على الكوادر الفنية الطلابية هو كسب في صالح رسالة المسرح الجامعي ، بل كسب يضاف للحركة الفنية بشكل عام ، ويثري تجربتها بعد أن يغادر هؤلاء الطلاب جدران جامعتهم إلى الحياة الاجتماعية الواسعة . وربما كان الأوفق أن يستعان بالعناصر الخارجية عن الصفوف الطلابية في مواقع الاشراف والاستشارة ، على أن يترك التنفيذ الفعلي للطلاب .

إذا كنا لا نستطيع القول إن المسرح الجامعي امتداد للمسرح المدرسي الذي مارسه الطلاب في المراحل التعليمية السابقة ، وانحصر هدفه ، أو كاد ، في نقل المعلومات الدراسية إلى لغة حوارية ، وحركة ، في حدود طاقة التلاميذ ، حسب المستوى السني والدراسي ، فإننا لا نستطيع - بالمثل - أن نعتبر المسرح الجامعي قطعة من الجسم المسرحي خارج الجامعة . إنه ينبغي أن يكون مسرح الطليعة ، مسرح الثقافة ، مسرح الصقل وتربية الذوق ، والحفاظ على القيم الجمالية الأصيلة لفن المسرح . وبهذا وحده يقوم بوظيفته الطليعية المتقدمة ، ويعزف النغمة الناقصة في حركة المسرح بوجه عام ، ويقدم لهذه الحركة المسرحية العناصر المثقفة ، والمدربة ، التي تستطيع أن تمدها بما ينقصها ، وبذلك يقدم مبررات وجوده ، ويؤدي رسالته الفنية ، والتربوية ، والاجتماعية ، والثقافية ، على الوجه المنسجم مع موقعه في الجامعة ، وهي مؤسسة علمية ثقافية تربوية ، وموقعه في المجتمع ، الذي يعلق آمال التقدم على هذه المؤسسة ذاتها .

١ ـ « الثمن » من يدفعه ؟! المسرح الجامعي « يكوّت» مسرحية آرثر ميللر الأمريكي : محمود الريماوي ـ الوطن ١٠/٦/١٩٧٨ .

٢ ـ الثمن : باكورة أعمال المسرح الجامعي : كاظم أبل ـ عالم الفن ١١/٦/١٩٧٨ .

٣ ـ لماذا انتهت مسرحية « الثمن » في أول يوم لعرضها ؟ كاظم أبل ـ السياسة ١١/٦/١٩٧٨ .

٤ ـ فريق مسرحية « الثمن » دفعوا الثمن : طالب العنزي ـ السياسة ١١/٦/١٩٧٨ .

٥ ـ « الثمن » بداية تستحق التشجيع ، لكن : سليمان الشيخ ـ السياسة ١٤/٦/١٩٧٨ .

٦ ـ مسرحية « يوميات مجنون » عبد الستار ناجي ـ الرأي العام ١٠/١٢/١٩٧٨ .

٧ ـ وضع ما للمسرح الجامعي : وليد أبوبكر ـ الوطن (الملحق) ٢٦/١٢/١٩٧٨ .

٨ ـ « هاموركو » مسرحية عن الوصولية ، لكن بمعناها الضيق : خليل الوادي ـ الوطن ١/٦/١٩٧٩ .

٩ ـ لماذا الهروب من المسرح الجامعي ؟ فايز العامر ـ السياسة ١٧/٩/١٩٧٩.

١٠ ـ « جنون في جنون » خطوة ، ولكن ! عبدالمحسن الشمري ـ الأنباء ٤/٤/١٩٨٠ .

١١ ـ « المخ » الجامعي خطوة للوراء : عبدالمحسن الشمري ـ الأنباء ٦/١٢/١٩٨٠ .

١٢ ـ في ظل المراهقة الفكرية ، واللاانتماء ، تأتي مسرحية « المخ » : عبدالستار

ناجي ـ الرأي العام ١٩٨٠/١٢/٧ .

١٣ ـ محاولة لتقديم خلطة وسلطة مخ ـ سليمان الشيخ ـ السياسة ١٩٨٠/١٢/١٠ .

١٤ ـ المسرح الجامعي : أين هو الطريق ؟ بلال عبدالله ـ النهضة ١٩٨٠/١٢/١٣ .

١٥ ـ مسرحية المخ جهد طيب : عزت علام ـ عالم الفن ١٩٨٠/١٢/١٤ .

١٦ ـ بعد مسرحية المخ . مطلوب إنهاء خدمات المسرح الجامعي ـ عبدالمحسن الشمري ـ الأنباء ١٩٨٠/١٢/٢٧ .

١٧ ـ أهلا بهذه التظاهرة ، ولكن ! خالد الريس ـ السياسة ١٩٨١/١/١١ .

١٨ ـ « الطاعون » عرض مسرحي ناجح للمسرح الجامعي ـ نبيل صبري ـ الأنباء ١٩٨١/١٢/١٢ .

١٩ ـ « الطاعون » بين كامي الفرنسي ، ومتروك الكويتي : د. محمد مبارك ـ الوطن ١٩٨١/١٢/١٥ .

٢٠ ـ مسرحية خريج ولكن ، محاولة درامية لتعرية الواقع الجامعي وعزله : د. محمد مبارك ـ الوطن ١٩٨٢/١٢/٢٢ .

٢١ ـ خريج ، ولكن ؟ عبدالله مرزوق ـ السياسة ١٩٨٢/١٢/٢٥ .

٢٢ ـ عود كبريت كاد يحرق المسرحية (خريج ولكن) : قاسم عبدالقادر ـ السياسة ١٩٨٢/١٢/٢٦ .

٢٣ ـ مسرحية : خريج ولكن ، ذات فكر مسرحي مسئول : د. محمد مبارك ـ الرائد ١٩٨٣/٢/٦ .

٢٤ ـ الفيل ياكبري البلدان ـ العرض الكويتي في أسبوع جامعات الخليج ـ مجلة دورية خاصة بالأسبوع ـ جامعة الكويت : د. محمد حسن عبدالله العدد ٣ بتاريخ ١٩٨٤/٣/٤ .

المسارح الخاصة

لا يستطيع الراصد لحركة المسرح أن يصرف النظر عن أهم ظاهرة تعرض لها المسرح بعد استقرار أوضاعه ، وإشهار فرقه الأربع المشار إليها سابقا ، كجمعيات عامة ، هدفها الخدمة الاجتماعية إلى جانب خدمة الفن والرقي بالذوق العام ، وبهذا تستحق دعم الدولة ماديا وأدبيا ، ونعني ظاهرة تأسيس فرق مسرحية خاصة ، يملكها فرد أو أفراد من ذوي النشاط المسرحي ، أو لهم رابطة ما بهذا النشاط . بعض هذه الفرق بدأ في صورة مكاتب فنية هدفها تقديم أو إنتاج وتسويق أعمال محدودة للإذاعة والتلفزيون ، ولكنها ما لبثت أن طمحت إلى المسرح . إن الرواج المادي والازدهار الاقتصادي واتجاه السياسات العامة إلى دعم الإنتاج المحلي لتأكيد الذات الوطنية ، واتجاه الميول العامة إلى تشجيع هذا الانتاج والإقبال عليه كذلك . . وراء التوسع الواضح والسريع في إنشاء المسارح الخاصة ، وهذا واضح أيضا في تواريخ تأسيسها ، فأكثرها يرجع إلى أواخر السبعينات ، وأوائل الثمانينات . لقد انقسم الرأي حول الظاهرة ، يراها البعض نزيفا داخليا في الفرق الأهلية يؤدي إلى إفقارها ، وتدميرها من حيث تملك المسارح الخاصة حرية في التعامل لا تملكها المسارح الأهلية المقيدة بقوانين جمعيات النفع العام ، والمسئولة أدبيا عن أهداف اجتماعية وأخلاقيات ليس من اليسير تجاوزها ، ويراها بعض آخر منافسة حرة لابد أن تثمر مزيدا من الازدهار ، وتتيح فرصة لأصوات ووجوه جديدة ، لم تعد الفرق الأهلية المثقلة بأعدادها الوفيرة بقادرة على تقديمها لأعضائها الكثر . في قائمة المسارح الخاصة «خمس عشرة فرقة»، ليست على قدم المساواة فيما قدمت ، بعضها له دور بنائي لا ينكر ، وبعضها اصطنع

اصطناعا لتقديم عرض واحد ـ مثلا ـ ثم أخلد إلى الصمت . ومع هـذا فإن القياس الكمي ليس هو المعيار الوحيد الذي يمكن الاحتكام إليه في مثل ما نحن بصدده ، وعلينا أن نتعرف على جهود هذه الفرق كخطوة نحو تقييم صحيح ، ومن ثم نقدم هذا الثبت معتمدين في ترتيب الفرق على قائمة إدارة المعاهد والفنـون بوزارة الإعلام ، وأقدمية العروض التي قدمتها هذه الفرق :

١ ـ مسرح الناس :

ـ للأمام سر : تأليف سعد عرفه ، وإخراج عبدالأمير مطر (١٩٧٨) .
ـ طماشة : تأليف وإخراج عبدالعزيز الحداد (١٩٨٢) .
ـ بالمشمش : تأليف عبدالله الحبيل ، وإخراج مبارك سويد (١٩٨٣) .
ـ الشـاطر حسن (لـلأطفال) تـأليف السيد حـافظ وإخراج أحمـد عبدالحليم (١٩٨٤) .

٢ ـ المسرح الجديد :

ـ بيت بوصالح : تأليف غانم الصالح وإخراج حسين الصالح (١٩٧٩) .

٣ ـ مؤسسة البدر : (وقد تخصصت في مسرح الطفل) :

ـ البسـاط السحري : تـأليف مهـدي الصـايـغ ، وإخـراج منصـور المنصـور (١٩٧٨) .
ـ السندباد البحـري : تأليف محفـوظ عبدالـرحمن ، وإخراج منصـور المنصور (١٩٧٩) .
ـ أ.ب.ت : تأليف خالد الخشان ، إخراج منصور المنصور (١٩٨٠) .
ـ العفريت : تأليف خلف أحمد خلف ، وإخراج منصور المنصور (١٩٨٢) .

ـ قفص الدجاج : تأليف محمد عبدالله ، وإخراج منصور المنصور (١٩٨٢) .
ـ سندريلا : تأليف السيد حافظ ، وإخراج منصور المنصور (١٩٨٣) .
ـ الإنسان الآلي : تأليف مهدي الصايغ ، وإخراج منصور المنصور (١٩٨٤) .
ـ الطنطل يضحك : تأليف حيدر البطاط ، وإخراج منصور المنصور (١٩٨٥) .
ـ حلوة يا دنيا : (خاصة بالعام الدولي للمعوقين) (١٩٨٥) .

٤ ـ مسرح الفنون :

ـ عزوبي السالمية : تأليف عبدالحسين عبد الرضا ، وإخراج أحمد عبدالحليم (١٩٧٩) .
ـ باي باي لندن : تأليف نبيل بدران ، وإخراج المنصف السويسي (١٩٨١) .
ـ دكوش يغزو وادي القمر (للأطفال) تأليف وإخراج أسمهان توفيق (١٩٨٣) .
ـ فرسان المناخ : تأليف عبدالحسين عبدالرضا ، وإخراج عبد الأمير مطر (١٩٨٣) .
ـ فرحة أمة : (بمناسبة انعقاد القمة الخليجية في الكويت) تأليف عبدالحسين عبدالرضا ، وإخراج فؤاد الشطي (١٩٨٤) .

٥ ـ المسرح الكوميدي :

ـ حرم سعادة الوزير : إعداد عبد الأمير التركي وسعد الفرج ، وإخراج عبد الأمير التركي (١٩٨٠) .
ـ ممثل الشعب : إعداد عبد الأمير التركي وسعد الفرج ، وإخراج سعد الفرج (١٩٨١) .
ـ الدمية المفقودة : إعداد عبد الأمير التركي وسعد الفرج ، وإخراج عبد الأمير التركي (١٩٨١) .

– دقت الساعة : تأليف سعد الفرج وعبد الأمير التركي ، وإخراج عبد الأمير التركي (١٩٨٤) .

٦ – مسرح السور :

– وعاد الأمل : تأليف كاظم الزامل ونادر القنة ، وإخراج خليفة خليفوه (١٩٨١) .
– الكنز : تأليف فخري عودة ، وإخراج وإعداد خليفة خليفوه (١٩٨٢) .
– الأميرة والأقزام (للأطفال) .
– بشار (للأطفال) تأليف محمد مرشد اسماعيل ، وخليفة خليفوه ـ وإخراج كاظم الزامل (١٩٨٤) .
– سرحان سرحانة سرحان : تأليف سعادة صالح ، وإخراج علي فريح (١٩٨٥) .
– أحلام زيدان (١٩٨٥) .

٧ – المسرح الأهلي :

– يسوونها الكبار (١٩٨٢) .
– حسام الدين في غابة الثعابين (للأطفال) تأليف أحمد رضوان ، وإخراج حسين الصالح (١٩٨٤) .
– المتوحشة : تأليف تيمورسري ، وإخراج حسين الصالح (١٩٨٤) .

٨ – مؤسسة الفنانين :

– الزرزور : (للأطفال) تأليف فهد السلطان ، وإخراج مبارك سويد (١٩٨٢) .

ـ إبن طرزان (للأطفال) تأليف تيمورسري ، وإخراج عبدالعزيز الخلفان (١٩٨٣) .

٩ ـ المسرح الحر :

ـ أفراح والشجعان الثلاثة : (للأطفال) إخراج عبدالعزيز المنصور (١٩٨٣) .

١٠ ـ مؤسسة الزرزور :

ـ جسوم ومشيري (للأطفال) تأليف فهد السلطان ، وإخراج مبارك سويد (١٩٨٣) .

١١ ـ مؤسسة فيلكا للإنتاج الفني :

ـ دفاشة : تأليف وإخراج عبدالعزيز الحداد (١٩٨٣) .

١٢ ـ الشركة المتحدة للإنتاج والتوزيع الفني :

ـ أصدقاء : تأليف فلاح الهاشم ، وإخراج اسمهان توفيق (١٩٨٣) .

١٣ ـ شركة الأمل للإنتاج الفني :

ـ القرقور : تأليف أسمهان توفيق ، وإخراج مبارك سويد (١٩٨٤) .
ـ فدوة لك : تأليف صلاح الساير ، وإخراج عبدالعزيز الحداد (١٩٨٥) .
ـ سندس : تأليف السيد حافظ ، وإخراج محمود الألفي (١٩٨٥) . (وجميعها للأطفال) .

١٤ ـ مسرح السلام :

ـ أحمد والأسود الثلاثة (للأطفال) تأليف صالح حمد ، وإخراج عبدالمحسن الخلفان (١٩٨٤) .

١٥ ـ الشركة الخليجية :

ـ محاكمة علي بابا (للأطفال) تأليف السيد حافظ ، وإعداد محمد جابر ، وإخراج أحمد عبدالحليم (١٩٨٥) .

١٦ ـ فرقة مسرح الشباب[١] :

ـ بسام في وادي السمك : تأليف عبدالله عبدالرسول ، وإخراج حسين جمعه ، وهي للأطفال (١٩٨٥) .

---

(١) لم تشر إليها نشرة إدارة المعاهد والفنون .

تعقيب :

أولا : استكمالا لما حوته النشرة آنفة الذكر ، وهي تبدأ بالمسارح الخاصة عام ١٩٧٨ وما بعده ، فإننا نشير إلى البدايات المبكرة ، وأولها : « المسرح الوطني » الذي أسسه عبدالحسين عبدالرضا وسعد الفرج ، نجما المسرح العربي من قبل ، وقد قدم هذا المسرح عملين من تأليف صاحبيه ، هما : « بني صامت » التي أخرجها نجم عبدالكريم ، و « ضحية بيت العز » التي أخرجها فاروق القيسي ، وقد أثبت هذا المسرح جدارته جماهيريا اعتمادا على شهرة مؤسسيه ، فقد عرضت كل من المسرحيتين شهرا ونصف الشهر . وقد أصيب « المسرح الوطني » بانقسام آخر ، فأنشأ عبدالحسين منفردا « مسرح الفنون » الذي احتفظ بالرواج والنجاح وبخاصة في « فرسان المناخ » و « باي باي لندن » ، واحتفظ الفرج باسم المسرح الوطني يقدم مسرحياته منفردا ، أو بالاشتراك مع عبدالأمير التركي مؤسس المسرح الكوميدي .

كما أن مسرح السور ، الذي أشير إليه من قبل ، سبق له أن قدم عرضين هزليين هما : « أبو عكاريش » و « هبان تشاتشا » ، ومنحاه واضح من أسماء مسرحياته ، وهو لايملك كوادر فنية ثابتة ، وإنما يستضيف الممثلين لأداء عمل بعينه .

وبالنسبة للمسرح الكوميدي فإنه قدم - قبل الفترة المشار إليها في الثبت المتقدم - بعض المسرحيات الاستعراضية مثل : « هالو دوللي » ، و « حب وحرامية » ، وقد روعي فيهما أن تكون البطولة قسمة بين ممثلين من الكويت ، ومصر ، وطبيعي أن يكون موضوع المسرحية قابلا لتحمل ذلك .

وقد أسست هذه المسارح الثلاثة عام ١٩٧٤ ، ولهذا مغزاه ، بالنسبة للرواج الفني ، وأزمة الأوضاع في الفرق الأهلية .

ثانيا : أشارت نشرة إدارة المعاهد والفنون إلى مسرحية واحدة عرضها المسرح العمالي (التضخم الوظيفي) وأربع مسرحيات قدمها المسرح الجامعي أشرنا إليها في مكان آخر (جنون في جنون ، المخ ، الطاعون ، مريض بالوهم) ، ومسرحيتين للمسرح الطليعي (السؤال ، ولعبة الزمن) ومسرحية واحدة لمسرح الشباب (رجل مع وقف التنفيذ) أعدت خصيصا لمهرجان الشباب المسرحي الأول بدول الخليج . ومع أهمية الحصر والتثبيت في ذاته فإننا نفضل عدم اعتبار هذه الأعمال مما ينتمي إلى المسارح الخاصة ، فهذه المسارح الخاصة مملوكة لفرد أو أفراد كما بينا ، وتدار على أسس تجارية بحتة ، بعكس المسرح الجامعي أو الطليعي مثلا .

ثالثا : بتأمل تواريخ العروض (وهو تقريبي بالسنة وليس بالشهر) يمكننا أن نراقب الخط البياني لتصاعد ظاهرة المسارح الخاصة ، والطريف حقا أن أزمة المناخ الاقتصادية لم تؤثر سلبا على هذه المسارح فلم تتوقف - في مجموعها - ولكنها وجدت الحل في الاتجاه نحو مسرح الطفل ، الذي يجد تشجيعه في جهات تربوية وإعلامية مختلفة ، وهذا باب محفوف بالمزالق ، ويحتاج إلى كثير من الحذر ، بل إن تربية الطفل عن طريق الفن لايصح أن يترك أمرها على الغارب ، لاجتهادات تخطيء وتصيب ، بل تخطيء أكثر مما تصيب ، وينبغي - في رأينا - تكوين هيئة مختصة بالطفولة ، هدفها إنتاج هذه المسرحيات من أموال الدولة ، أو بالاستعانة بهيئات رسمية جعلت التربية هدفا لها ، ويكون لهذه الهيئة حق إجازة ومراقبة الأعمال الخاصة التي توجه إلى الأطفال .

لقد حضرت واحدا من أحسن العروض - في رأي نقاد الصحافة - التي صنعت خصيصا للأطفال ، فكان مملوءا بالأخطاء التربوية ، والفنية ، واللغوية ، وحتى الذوقية . وكان - فضلا عن ذلك - يستخدم أطفالا دون الرابعة عشرة من العمر حتى الساعة الحادية عشرة ، قرب منتصف الليل ، فمتى يذهب هذا الحشد

من الأطفال المشاهـدين والممثلين إلى فراشهم ؟، وكيف يـواجهون دروسهم في الصباح ؟ وما سلبيات مثل هذا العمل الذي سيدوم حوالي الشهر ؟

رابعـا : استطاعت بعض الفـرق الخاصة أن تعمق لنفسها اتجـاها ، إلى الكوميديا ، أو إلى مسرح الـطفل مثـلا ، كما استـطاعت أن تحافظ عـلى بعض عناصرها ، فنجد جهدا واضحا لمنصور المنصور في الإخراج المسرحي للطفل ، وتوجها للسيد حافظ في مجال التأليف ، وإن كان لم يلتزم ، أو لم تلتزم بإنتاجه - مؤسسة واحدة من تلك التي تهتم بمسرح الطفل .

خامسا : على أن لأصحاب المسارح الخاصة متاعبهم التي يشكون منها أيضا (انظر ما كتبه صلاح البابا : الرأي العام ١٩٨٥/٦/١٥) فدور العرض قليلة ، وأجهزة الدولة تعطي المسارح الأهلية أفضلية مطلقـة ، ويحدث أن تتخـلى هذه المسارح الأهلية عن حقها في اللحظة الأخيرة فتضيع الفرص على المسارح الخاصة دون بديل . كما أن البعض يشكو من أن التراخيص الممنوحة له لا تعطيه الحق في تقديم عرض مسرحي ، في حين تتوافر لديه مسرحية أو مسرحيات جيدة ، ومن ثم لايجد مفرا من تأجير رخصة ، مما يخلق سوقا سوداء ، وابتزاز الفنـانين بعضهم بعضا !!

على أن القضية أهم من هذا كله ، ومشكلة المسرح الخاص ، بل المسرح بشكل عام تحتاج إلى معالجـة جذريـة ، إن اتهام المسـارح الخاصـة بأنها تـروج للسطحية ، وتفضل العروض الخفيفة أو التافهة ، تدفعه هذه المسارح بما تحقق لبعضها من نجاح ، وبأن تهمة السطحية والتفاهة تلاحق بعض المسارح الأهلية التي تأخذ إعانة سنوية مقدارها ستة عشـر ألفا من الدنانير ، غير معونات أخرى ، ثم هي ليست أحسن حالا من تلك المسارح الأهلية التي تهاجمها .

الطريف هو ما أشار إليه صلاح البابا في مقدمة تحقيقه المشار إليه ، وهو أن هذه المسارح الخاصة أو أكثرها ، وتلك الشركات الفنية يملكها ويديرهـا أعضاء

المسارح الأهلية أنفسهم . . فهل يكمن الحل في ربط المكافأة المالية بالإنتاج ؟

وهل يكون تكوين فرقة قومية متضمنا للعلاج ؟

وهل يحتاج الأمر إلى وجود فعلي للجنة العليا للمسرح ، لتؤدي مهمتها المنصوص عليها في القرار الوزاري رقم ٢١/١٩٧٩ كما حددها مشروع المجلس الوطني منذ البداية ؟

الفصل الحادي عشر

مسرحيات سعد الفرج
بين الأمس واليوم وغدا

عاشت الكويت قضية التطور بأسلوبها الخاص ، فلم تأخذه بالتدريج ، ولم يكن ذلك ممكنا حيث فاتها الكثير ، فلم تدخل عالم القرن العشرين في مستحدثاته المادية إلا وقد مضى أكثر من نصفه ، فكان عليها أن تقطع شوطا هائلا في وثبات إذا لم تخضع لشيء من حسن الضبط وسلامة التخطيط يمكن أن تكون ذات نتائج مؤسفة ، ولم يكن هناك من بديل إلا أن تركن إلى التخلف ، وهو المستحيل بالطبع ، ومن ثم فإن قضية التطور اكتسبت معنى الضرورة والحتم ، وبذلك أخذت حجما كبيرا نسبيا من اهتمام الأدباء والكتاب الكويتيين ، ونوقشت وعرضت من كافة زواياها تقريبا ، ولايعني هذا أن قضية التطور استهلكت ، فالتطور قضية متجددة لا تبلى ، إذ يستحيل كل جديد إلى قديم ، ويدخل على الفور في علاقة تموجية جدلية مع المستحدث والمبتكر .

وليس الطابع اللاهث الوثاب هو فقط ما يميز حركة التطور في الكويت عن حركات التطور في بلاد أخرى تقبلته وعرفته وصنعته على مهل وعبر عشرات أو مئات السنين ، فهناك أيضا مصدر الثروة في الكويت وركيزة بنائها الاقتصادي ، وهو النفط ، الذي يدعم التطور ويغذيه ، وليس من شك في أن النفط سينفد يوما

ما ، وستعيش الكويت بغير نفط مرة أخرى . ولكن هل تستطيع أن ترتد إلى حياتها الخشنة المجهدة القاسية ، إلى الغوص والسفر والرعي والتجارة مرة أخرى ؟! ، من الصعب تقبل هذا المصير المخيف ، لابد أنه يمثل أفقا غائما في الأغوار النفسية للإنسان الكويتي ، حقا إن الجيل الحالي لن يشهد ذلك اليوم الذي يبدو بعيدا ، ولكن حتمية حدوثه تهز الوجدان وتحرك العقل وتعصف بالشعور . قضية التطور هنا حين تناقش فإن هناك أمورا تقال أو توضع في الحساب ولا تقال عن وجهة التطور ومداه ، ودرجة دفعه للأجيال القادمة التي يجب أن نحمل قسطا من همومها من الآن ، حتى لا نتركها لمصير فررنا منه بمعجزة قدرية . إن الجيل الحالي المعاصر لتدفق النفط والذي يرى أرقام الميزانية بمئات الملايين ، يعيش أحيانا بمشاعر الجيل الذي جرب العطش والغربة والفقر المميت ، أي يستحضر الماضي بذكرياته الأليمة خاصة ، كما يعيش أحيانا مستحضرا صورة أجيال قادمة لن تجد النفط ، وستجد آثاره واضحة في كل شيء ، ولكنها سترى أن الكمال إلى نقص ، وأن المنصرف أكثر من الوارد ، وهذا ما يجب على الجيل الحالي أن يتدبره من الآن ، حتى لايترك أبناءه في موقف عسير الحل ، ويذهب حاملا لعنة الأجيال المقبلة ، حيث لم يحسن القوامة على ثروة كان يجب أن تصنع التغيير الأبدي للمنطقة .

من هذين المنطلقين : حتمية التطور ، وضرورة التخطيط للمستقبل البعيد كتب سعد الفرج مسرحيتيه : « عشت وشفت » و « الكويت سنة ٢٠٠٠ » .

وسعد الفرج هو نجم المسرح العربي اللامع في بداية تكوينه ، وهو من قرية الفنطاس ، تلك القرية التي ما تزال إلى اليوم البقعة الأمينة على ذكريات الكويت عن الزراعة ، فلم يكن غريبا أن تكون « عشت وشفت » العمل المسرحي الوحيد الذي اتخذ من الريف ـ وكيف قاوم أو تقبل التطور ـ موضوعا له . وقد اتصل سعد الفرج بالنشمي وعمل معه أربع سنوات في المسرح الشعبي[١] ، ولكنه انتقل إلى

---

(١) اخبار الكويت ١٩٧١/١١/١٠

فرقة المسرح العربي عند تأسيسها ، واستوعب الأسلوب الحديث بمرونة واضحة ، إذ ما لبث أن أسندت إليه أدوار أساسية ، مبتدئا بأول مسرحية عرضها المسرح العربي وهي « صقر قريش » سنة ١٩٦٢ وما تبعها ، وهنا لمع اسمه كممثل ، ثم قدمت له الفرقة أول عمل لها باللهجة الكويتية « أستأرثوني وأنا حي » في العام التالي ، وهي لا تزيد عن فصل مضحك من الفكاهة الفاقعة ، قام فيها الفرج بدور مهم أيضا ، ثم قدم في ١٩٦٤ أول مسرحية له ، ونذكر أنها لقيت استحسانا عريضا ، إذ أخذت من طليمات خبرته الفنية الواسعة ، وأخذت من النشمي ضرورة التعبير عن البيئة ، ثم كان موضوعها غير التقليدي لافتا للنظر وسببا في مزيد من الرواج .

١ ــ « عشت وشفت » تجري أحداثها في قرية الفنطاس ، حيث تعيش الأسرة الريفية ، أسرة أبي فلاح ، على زراعة مساحة ضيقة من الأرض ، تشقى في تسميدها وفي ريها ، فالمال والماء نادران ، والزرع لاينبت ـ وهو لايزيد عن بعض الخضراوات التي تباع في سوق مدينة الكويت ـ حتى يتقاضى الإنسان ثمنا غاليا قد يكون حياته نفسها . أبو فلاح في الحقل ، نموذج للريفي الأصيل ، يعمل بلا كلل ، ويجند كل قدرات أسرته للعمل ، يستعين على شقاء يومه بالأغنية والحداء . ويظهر تعاون الفلاحين على قسوة العمل بالتزامل ، كما تظهر المرأة الريفية سافرة تعمل في البيت والحقل ، لايعيقها المرض عن تحمل تبعاتها . فالفصل الأول مجرد عرض مسطح للخصال الريفية ، على أنه يكشف عن أصول موقف أبي فلاح ، الذي سيقاوم التطور وحيدا بعد ذلك ، ولايستسلم له إلا مجبرا ، فقد انتحر مبروك صبي جارهم ، إذ بلغ من إحساسه بقسوة العمل الزراعي وعسره أن ألقى بنفسه في القليب . ويرى أبو فلاح من موقف ديني ، وموقف ريفي مسالم ، أن الفتى المنتحر قد أخطأ ، وأن الصابر له جزاؤه ، ولكن ابنه الصبي (سالم) الذي يذهب إلى المدرسة ، لا يوافق أباه على رأيه ، إذ يشعر ـ مثل مبروك ـ بقسوة

هذه الحياة التي يعطونها كل الجهد ولايجنون منها إلا تزايد الديون !! وبذلك ينتهي هذا الفصل الأول ، الذي يجري ـ وحده ـ في الحقل .

يحاول الفصل الثاني أن يكمل لوحة العادات والتقاليد الريفية ، وفي الوقت نفسه يمهد للقضية الأساسية ، فنرى الأم المريضة تشرب الماء بعد أن قرأ عليه ابنها القرآن لتشفى ، وكيف يعلن الضيف عن قدومه بالطرق والسعال ، إلخ ، ولكننا نعرف أن (فلاح) الإبن الكبير يعمل مع أبيه في الحقل ، أما سالم فيذهب إلى الكتّاب ويحفظ القرآن . **وربما كان هذا يعني أن التطور تم بفعل إرادي من الأب حين اختار لابنه الثاني مصيرا غير الأرض ، وهو المصير الذي أسلم ابنه الأول إليه ، ولكننا سنجد أن صانع التطور هو أول من يخشاه ، وقد يبدو ذلك إنسانيا وطبيعيا ، وبخاصة أن احتمالات التطور ووثباته لا تكون ـ بكامل حجمها ـ واضحة عند من يتخذ الخطوة الأولى .**

ويذهب أبو فلاح ومعه ابنه فلاح إلى المدينة لبيع منتجات الأرض ، ويحضر الأب الهدايا الساذجة لزوجته التي تفرح بها كثيرا ، ويخلو إلى زوجته ويعلنها بأنه يرى أن يتزوج فلاح ، وأن يكمل سالم تعليمه في المدينة ، وبعد تردد من الأم توافق على أن يفارقها ابنها ليتعلم في المدينة ، ويجذبها بخاصة غموض كلمة « فقه » الذي سيدرسه ابنها هناك . ويخبر الأب ابنه فلاحا أنه تشاور مع الأم ـ والحق أنه أخبرها فقط ـ وأنهما قررا تزويجه ، ويوافق الفتى دون أن يعرف العروس ، فإذا ما أعلنه والده بمن وقع عليها الاختيار أظهر فلاح تخوفه من عدم موافقة أسرتها لثرائهم ، فضلا عن خوفه من أن تكون بنت نعمة لا خدمة ، فلا تصلح للبيت ، ولكن أبا فلاح شديد الثقة بنفسه ، وسأل عن كل شيء ، ومن ثم يذهب إلى بيت العروس خاطبا ، وقد رفض استعارة « بشت » يبدو فيه أكثر وقارا .

يبدأ الفصل الثالث وقد مضى على زواج فلاح من « واضحة » عشر سنوات ، وأنجبا صبيا ، ووصل سالم إلى التوجيهية ، ولم يعد والده راضيا عنه لأنه

هجر التعليم الديني ، ونعرف أن الأم توفيت ، كما نعرف أن (فلاح) ليس على وفاق مع زوجته ، لأنه يريدها أن تغير من أساليبها الموروثة ، ولكن والده يحول بينها وبين ذلك ، وسنكتشف أن واضحة أيضا لا تقبل الجديد بسهولة ، ومن ثم تجد الأكثر سهولة أن تنصاع للأب ، وأن تخالف الزوج ، وبخاصة بعد أن سمعته يدرس في كتاب أخذه من التعليم المسائي ، ويردد أن الأرض تدور ، وأن المطر من دخان القـدور . . . أو البخار ، فهذا يعني عندها كما يعني عند أبي فلاح أن الناس هي التي تصنع المطر .

إن أبا فلاح يرتكز على منطلقيـن في معارضته للجديد : الأول يتمثل في قوله : هذا شيء لم يأمر به الله ورسوله . والثاني يلتمس في وصيته إلى زوج ابنه أن تظل في حدود ما علمتها أم فلاح ، ويدعو لزوجه بالرحمة فقد كانت تخشى هذا الزمن القادم وما سيأتي به .

هكذا نجد الأب يغرس البذرةويستنكر نتائجها ، بل يتشكك في قيمتها ، فلا يكفيه أن يؤنب سالما على تركه لدراسة الفقه والدين والاتجاه إلى التعليم المدني ، وإنما يصم سلوك الشاب كلية ، بأنه إنما يقبل عليه لاحتياجه لمعونته ، فإذا ما حصل على الشهادة لم يعد يراه . ويدافع سالم بخطابية زاعقة عن الثقافة والمثقفين ، ثم ينصح والده بأن يترك أمر واضحة لزوجها ولا يتدخل بينهما . والنقطة الدقيقة التي فطن لها المؤلف بذكاء أن الفتى المتعلم كان أكثر مرونة في تقبل الجديد وحدبا على والده في الوقت نفسه ، من الولد الجاهل (فلاح) الذي يحاول أن يعوض مافاته فيتطرف ويتعسف ، حتى يهدد زوجته بالزواج مرة أخـرى إذا لم تخرج معـه إلى السينما ، وترتدي الأزياء الحديثة ، وتكف تماما عن السماع لوالده .

وينتهي الأمر بأن يتكاثر المعارضون على أبي فلاح ، فينتزع منه حفيده ويجبر الصبي على الذهاب إلى المدرسة ، ويخلى بين واضحة والوسائل العصرية في الثياب

والزينة ، ويمضي الحفيد يردد من كتاب المدرسة ، ويجبر جده على الترديد وراءه ، فلا يملك إلا أن يقول :

« الأرض تدور رغم أنف جدك »

إن الأفكار العميقة تفقد قيمتها بالمعالجة الرديئة ، والفكرة العادية يمكن أن تصير عملا ناجحا إذا ما أحسن عرضها ، ومن هذا النوع الأخير مسرحية « عشت وشفت » ، ففكرة البيت الريفي الذي يفرح بالتطور ويسعى إليه ويخشاه فكرة عادية ، ولكن الكاتب طرحها طرحا جيدا بأقل درجة من الافتعال ، فالتحول يتم بهدوء وعلى مراحل ، وينمو من خلال الجيل الجديد ، ويقاوم من الجيل السابق ومن يتأثره من الشباب أيضا ، ولكن لأن الأرض تدور الأفكار تدور أيضا ، فتعلو فكرة ، وهذا يعني هبوط أخرى . وقد خضع هيكل المسرحية لتصميم مناسب ، فلم تسرف في عدد الأشخاص ، ولم تعط شخصا أهمية مبالغا فيها على حساب الآخرين ، فهي تعكس الواقع الريفي الذي يقوم على العمل الجماعي بحق ، وقد خلت من المواقف المفتعلة والأفكار الجانبية التي تشتت الانتباه عن الفكرة الرئيسية ، إلا قليلا ، نكاد نحصره في المواقف الفكاهية التي نظن أنها أقحمت لمنح المسرحية جوا مخففا يتقبله جمهور اعتاد الفكاهة الصارخة . من هذه المشاهد الزائدة عن الحاجة مشهد الفتى الأبله ، المدلل وحيد والديه ، الذي أعلن أنهم سيبيعون الحمارة ليزوجوه بثمنها ، ثم يعلن أنهم سيبيعون الحمارة ليبنوا بثمنها بيتا للعروس ، فهذا المشهد يمكن الغاؤه كلية ، وإذا كان زوج الخالة (أبو عبدالله) قام بدور مهم في نهاية المسرحية ، من حيث كان عامل ضغط وحسم في الانتصار للتطور ، فإنه قدم في الفصل الثاني كنموذج للبخيل ، وبذلك لم يشارك في تعميق المجرى العام للفكرة ، أي أنه برغم طرافته كشخصية ، لم يكن جزءا من المسرحية ، فهو - في الفصل الثاني - يوضع بين عناصر الإضحاك أيضا ، وبخاصة حين يهجو الزرع بما يظنه شعرا ، فيقول :

زرعت طـروح مـا بهـم مـصلوح   أربـع تـشـهـر ولا مـتـليـك
وزرعـت خـيـار وأكـله الـفـار   وأبـو طـحـيـل مـا يخـليـك[1]

ومن المبالغات غير المقبولة التي يمكن أن تدخل في باب الفكاهة ، ذلك الحديث الملفق الذي جرى بين سالم وأخيه فلاح عن القمر الروسي الذي يدور حول الأرض ، وكيف سيهبط الإنسان على القمر ، وحين تسمعهما واضحة تخبر عمها (والد زوجها) فيأتي وينهال على ولديه ضربا ، معلنا أنه « في هذه الدنيا قمر واحد . . هو قمر ربي » ولايتركهما حتى يقرا بذلك تحت عنف شد الآذان .

ومع هذا ، فالقضية الأساسية في هذه المسرحية ، قد صورها أبو عبدالله ـ زوج الخالة ـ في عبارة بسيطة : لقد عشنا زماننا فدع أبناءنا يعيشون وقتهم . هذه القضية ظلت موضع الرعاية في الحوار ، ونوعية الشخصيات ، وخلال تنقل المشاهد ، وبذلك استحقت المسرحية أن تعتبر بداية خط لم يتوقف حتى اليوم ، هو خط الحوار حول مفهوم الحضارة ، وموقفنا من هذا المفهوم .

إن أبا فلاح اعتبر تراجعه علامة على اقتراب الساعة ، ولكننا سنعتبر تشكيه هذا جزءا من النفسية الريفية التي لا تحب أن تظهر السرور بشيء حتى لا تصاب أو يصاب أحبابها بالحسد والانتكاس ، فثمة إحساس خفي باللذة ، كان ينتابه وهو يرى أولاده يتمردون على الاستسلام للقديم، ويلقون بأنفسهم في أحضان الحياة الحديثة ، وإن كان هو أول الضحايا .

٢ ــ **بعد أقل من عامين على ظهور « عشت وشفت » قدم المسرح العربي مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » (فبراير ١٩٦٦) ، وهي تبدأ من حيث وقفت « عشت وشفت » ؛ فكأنهما البداية والنهاية لعمل فني واحد** ، ومن حقنا أن نتوقع أن يكون الكاتب في هذه التجربة الثانية أكثر نضجا ودراية وتملكا لناصية

---

(١) الطروح : نوع من فصيلة الشمام . المتليك : عملة قديمة هينة القيمة .

الحركة في المسرحية ، ذلك أننا إذا غفرنا له رتابة الحركة - نسبيا - في « عشت وشفت » فذلك يتم تقـديراً للتجـربة الأولى ، وحمـلا على أنها تصـور الجو الريفي ، وهو بطبعه هادىء رتيب لا يتملكه الذعر أمام زحف الزمن ، ومن ثم فالكويت سنة ٢٠٠٠ لابد أن تختلف كثيرا للأسباب ذاتها .

ولكن إلى أي مدى تحقق ذلك ؟

سنذكر مرة أخرى أن جلال الفكرة لايغني عن ضرورة معالجتها بأسلوب ناضج ، وسنذكر أيضا أن فكرة المسرحية تعطي احتمالات رائعة للنجاح ، إذا ما عرضت بقلم مدرب خبير ، وتمكنت من قراءة المستقبل قراءة رصينة .

يعكس الفصل الأول لهو المجتمع ورخاوته وانصرافه عن تقديـر العواقب المنتظرة ، فالبلد خال من الصناعـة ، يستورد كـل شيء ، وأبناؤه راضـون عن حياتهم ، ما عدا (علاوي) الشاب المتمرد عـلى فراغ البيئـة . وينتهي الفصل بإعلان انتهاء النفط . نرى الأسرة العابثة - في الفصل الثاني - وقد انضمت عنوة إلى مدرسة : « تعلم لتعيش » التي أسسها علاوي وراح - بعد أن انقطع ستة أشهر يفكر - يعلم المهن القديمة التقليديـة ، كالغـوص والنجارة والحدادة ؛ ذلك لأن مصانع الانتاج الاستهلاكي قد توقفت أو انكمشت ، وعلى حين يتخرج الفوج الثاني من المدرسة نفاجأ بفاجعة تصيب الفوج الأول الـذي خرج للبحـر بقصد التدريب فلم يعد ، ويبدأ الفوج الجديد في التمرد على العمل ، ثم يكون مشهد الختام :

« **الأب : أنا على لسان الربع أبلغك إنّي أفضـل الموت عـلى هالشغـل . علاوي : موتوا . . . موتوا . . . أنتو حكمتو على أنفسكم بالموت من زمان مو من اليوم** » . وحين يتأكد خبر الهرب الجماعي من العمل يسألون عـلاوي عن الحل البديل ، فيكون الجواب : « **علاوي : نشوف أحد البلدان اللي لما كنا احنا**

نأكل ونلعب بالخير بيدينا وريولنا كانوا هم يصنعون بلدهم ويؤمنون مستقبلهم ، نسافر لها البلدان . . الموت أو السفر . . . » . هذه هي القضية التي قامت عليها المسرحية ، ضرورة التخطيط للمستقبل والاهتمام بالتصنيع بصفة خاصة ، وعدم الاستسلام لخدر الراحة والسلبية ، وإلا فهو الموت أو الرحيل ، فالمسرحية بمثابة إنذار مبكر ، وتصوير للجانب السيء من احتمالات الغد . وقد هوجمت المسرحية ليس لما تشيعه من يأس وحسب ، وإنما أيضا لمبالغاتها غير المقبولة ، ولكنها أرضت فريقا آخر من نقاد الصحف ، مع بعض التحفظ الذي لامفر منه .

يقول صالح الخريبي عنها : « ليست في واقع الأمر إلا رؤيا استشراقية مسطحة ، أي يعوزها العمق الاجتماعي والنفسي لواقع البيئة الكويتية بعد خمسة وثلاثين عاما ، وهي ـ شأنها في ذلك شأن غيرها من الكتابات المستقبلية التي تقع في عصر لاحق ـ لايرتكز انفعالها الدرامي في جملته على حادثة معينة ، ولا تدور في مجملها حول شخصية خاصة تحللها وتدرس أبعادها النفسية والاجتماعية دراسة دقيقة ينشأ عنها صراع ، وإنما تصور واقعا حياتيا لاحقا ، لحزمة معينة من النماذج البشرية . هذا الواقع يعتمد في تحقيق مادته على عمق الكاتب وعلى مقدرته على التخيل والتكهن والتخمين ، بالإضافة إلى دقته في ملاحظة سنن التطورات النفسية والاجتماعية والحياتية للشعب في السابق ، ثم استشراق هذه التطورات والاستطراد فيها ، والجري على هدي من نورها ، لرسم صورة المستقبل كما يتراءى للكاتب في لحظات الانخطاف والإلهام . ولذا فإن أشد ما يميز هذا النوع من المسرحيات هو ذوبان الحدث الشخصي وتلاشي الفرد النهائي في الكل ، بحيث تصبح مجموعة النماذج المقدمة هي البطل الحقيقي المطلق للمسرحية »[1] .

وأغلب الظن أن هذا الاقتباس يقف عند شرح الأساس النظري لهذا اللون من المسرحيات المستقبلية كما يتراءى للناقد ، ولم يستطع أن يبرز الخصائص المميزة

---

(١) أخبار الكويت ١٢/٢/١٩٦٦ .

لهذه المسرحية بالذات ، وإذا حاولنا أن نطبق معايير المسرحية التي تقوم على افتراض صورة مستقبلية في زمن بعيد نسبيا ، فإننا سنجد أن « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ليست على قدر كبير من التوفيق ، في جملتها ، وإن اتسمت بعض المقاطع فيها بقدر من النجاح . وهذا يعني بدوره أنها تفتقد المنطقية وسلامة البناء ، كما تفتقد الواقعية والتسلسل ، على أن نقطة ضعفها الكبرى تبدو في عدم التناسب بين الفكرة والأسلوب الذي اختير لطرحها ، ونكاد نجزم بأن هذا العيب هو الذي تفرعت عنه سائر عيوبها .

نعم . . . لم يتخذ الكاتب من موضوعه وشخصياته موقفا واضحا محددا منذ البداية ؛ فهو يطرحه طرحا جادا على لسان علاوي ، ويعادل هذا الجد بهزل البيئة ، وهو مقصود ، ولكن علاوي لم يكن جادا دائما ، ففي الوقت الذي تشغله فيه قضية مصير الوطن ومستقبله ، نجده يأخذ موقفا متميعا من قضيته الخاصة ، فهو يظل في كنف أبيه حتى يمل حديثه فيطرده ، وهنا يلجأ إلى بيت عمه ووالد حبيبته مريم ، فيوعده بالطرد إن تكلم على طريقته المتحدية ، ثم يطرده أيضا . ربما أراد الكاتب أن يشعرنا بأنه مطارد وأنه غريب على أرضه ؛ لأنه المتفهم الوحيد للوضع والمهتم الوحيد بالمستقبل . ولكن هذا القصور في تكوين الشخصية لايعطي هذا الانطباع عنه ، فهو أيضا لم يكن يعمل شيئا ، أكثر من مجابهة الناس بما لايحبون سماعه ، بل إن عباراته كانت شامتة عند اعلان انتهاء النفط ، وهذا ما يتنافى مع رسالته التي يزعمها وقوامها الحب . ولا ندري هل اهتداؤه إلى ضرورة التعليم ، وجعله في خدمة الواقع الجديد كان يحتاج منه إلى عزلة وتفكير ستة أشهر ؟! على أن الكاتب يحن إلى الاضحاك في مواطن الجد ، كما يسقط في الخطابية والمباشرة حين يرغب في توجيه نقد محدد . وسنرى ملامح ذلك في هذا الحوار ، وعلاوي يقوم بالتعليم في مدرسته :

« **علاوي : هذه مفاجأة سعيدة وسارّة لكم كلكم .**

الجميع : خير !!

علاوي : أنتو من فيكم يصلي ؟

الجميع : محد ![1]

علاوي : من فيكم يصوم ؟

الجميع : ما أحد .

علاوي : من فيكم يعرف أركان الإسلام ؟

الأب : أركان الإسلام ، مين يعرفها أركان الإسلام ؟!

علاوي : هذا كله بسبب أدعياء الدين ، آنه عشان جـذيه دخلت درس الدين في المعهد ، ودزيت مكتوب للخارج ، طلبت فيه رجل دين يجي يعلمنا أصول الدين الإسلامي » .

وبعد مدة قصيرة يصل مندوب الأستاذ ـ أي رجل الدين ـ فيقبل على فصل الدراسة مجيبا علاوي بقوله :

« المندوب : هلو

علاوي : يور نيم بليز .

المندوب : سروالوف » .

إن مثل هذه المواقف الخطابية والمباشرة والمقصود بها الإضحاك حيث يطرح جانب مهم وأساسي من جـوانب الفكرة ، تؤدي إلى غمـوض الهدف وضبـابية القضية ، فلا ندري هل يختلف علاوي عن أدعياء الدين في النوع أو في الدرجة فقط ؟!

ويبقى جانبان أديا إلى تخلخل الفكرة وعدم انسجامها ، إلى جـانب غلبة الطابع الفكاهي الهزلي الذي لايستطيـع أصلا صيـانة وإعـانة التعبـير عن هذه القضية .

---

(١) محد : لا أحد .

أما الجانب الأول فيتمثل في مجافاة المنطلق الواقعي ، فالحق أن الكويت الآن لا تعيش كلها أو أكثرها بهذه الروح السلبية الهاربة ، وليس فيها (علاوي) واحد يعيش جادا غريبا بين قوم عابثين ، وإنما فيها الكثير من هذا النمط الجاد ، بعضهم أتيح له الفرصة ، وبعضهم يطالب بها على نحو أو آخر ، وهذا الملمح الذي نأخذه على طريقة طرح القضية من خلال العمل المسرحي لايعني أننا نجعل الواقع حكما على العمل الفني ، فنحن نسلم بأن للفن منطقه الخاص ، وعلاقاته الداخلية المستقلة ، التي تتساند وتتناغم لتؤدي معنى كليا ، ولكن يعني أن حرص الكاتب على جعل علاوي شخصا غريبا في مجتمع من العابثين أدى إلى تورطات في تصور المستقبل ، وسذاجة في معالجة المأزق المقبل ، لايتناسب مع أفكار علاوي الذي جعل من نفسه نبيا بين قوم ضالين . فالكاتب كان يحتاج من البداية إلى دراسة الواقع التاريخي للكويت ، والواقع البيئي المعاصر ، ومن ثم يتمكن من تحديد فكرته الخاصة أو تفسيره لأطوار التاريخ والمجتمع الكويتي في الماضي والحاضر ، ومن ثم يستطيع قراءة المستقبل قراءة قريبة من الصدق ، ويبني توقعاته ـ المتخيلة ـ على أساس من إدراكه لهذا التفسير الشامل ، أو لنقل ـ انطلاقا من موقفه الخاص في تفسير التاريخ والتطور الاجتماعي . أما الذي حدث بالفعل فإنه لم يتجاوز الإدراك السطحي ، ولعل الكاتب لم يجد حرجا في هذه السطحية مادام قد جعل الإضحاك والمبالغة هدفا من أهداف هذه الفكرة ، وهي تراجيدية بطبيعتها ، وطرحها في جو كوميدي أو هزلي لم يكن عملا موفقا ، وبخاصة إذا جاءت الكوميديا في المستوى الذي عرضت به على المسرح بالفعل .

والجانب الثاني ـ وهو مترتب بالضرورة على الجانب الأول القائم على غياب التفسير الفلسفي أو الكلي للتاريخ والمجتمع ـ يتمثل في تصوره للكويت سنة ٢٠٠٠ ، وقبيل نضوب النفط كما تخيل ، وربما كان من حقنا أن نتخيل أن الإنسان الكويتي على أبواب القرن الحادي والعشرين سينظر إلى هذه المسرحية ـ إذا أتيح له أن يقرأها أو يشاهدها ـ على أنها جد متواضعة ، وأنها ناضبة الخيال إلى حد بعيد ؛

ففكرة الكاتب عن كويت ذلك العصر المقبل أو لنقل ـ لإنصافه ـ إن الجانب الذي لفته عن كويت ذلك العصر ـ يتركز في ما سيتحقق للفتاة من حرية الإعلان عن عواطفها ، واعتراف أسرتها لها بهذا الحق ، وانتشار الأطعمة المعلبة ، وغلبة الرفاهية والكسل حتى تسافر الأسرة بالصاروخ إلى باريس أو طوكيو كل أسبوع !! نجد ـ بالنسبة لحرية الحب مريم ـ أو ميري كما يدللونها ـ تهتف بابن عمها وحبيبها علاوي : « ياالله ياعلاوي تعال ادخل (وتسحبه إلى الداخل) .

زوجة العم : آه لو إن ميري ما تحبه ، جان[1] شفت اشسويت فيه المتوحش .

العم : هذا مجنون عاد ، أنتي تحرقين أعصابج[2] على شانه » .

وحين تشتد المناقشة بين علاوي وعمه يقرر طرده من باكر :

« علاوي : وليش ما هو من اليوم .

العم : علشان بنتي تراجع نفسها ، تبي[3] تقعد عندي ولا تروح معاك » .

وهكذا ـ بالنسبة للرفاهية ـ يتحدث أبو علاوي عن المرق الهولندي والدقوس الهندي والخبز الياباني، بل إن الأسرة تعتبر إيقاف الهند تصدير الفلفل أو منع تركيا تزويد الكويت بمجبوس اللحم بمثابة كارثة أو مصيبة . كما تذهب الأم في أسبوع إلى روما على حين كانت في الأسبوع السابق في باريس . . إلخ . ولكننا نرى أنه وقد بقي للقرن العشرين أكثر من ربعه ، ولم يمض على تأليف المسرحية أكثر من ثماني سنوات أن ذلك كله ـ من حرية الحب إلى التوسع في الاستيراد والإسراف في السفر ـ قد تحقق بصورة أو بأخرى ولم ينتظر إلى عام ألفين .

---

(١) جان : كان .

(٢) أعصابج : أعصابك .

(٣) تبي : تسهيل لكلمة تبغي ، أي : تريد .

يبقى أمران يتعلقان بالبداية والنهاية ، ففي البداية نجد الأسرة تزاول لهوها وعبثها اليومي ، ويدخل علاوي فيهتف : أيها النفطيون (!!) وهـذا يمكن أن يدخل في براعة الاستهلال ، ولكنه ـ كمدخل ـ استعجال بطرح القضية التي يجب أن ندركها من خلال العمل لا من خلال العبارات الرنانة ، وبخاصة في البداية .
أما النهاية فلا ندري لماذا أصر الكاتب على إفشال مشروعه لبناء المستقبل وإنقاذ مصير شعبه ، فقد غرق فريق وفشل فريق آخر ، وانتهى الجميع إلى لا شيء !! . لا بأس بهذه النهاية إذا أرادها الكاتب علامة على حكم حضاري لحركة المجتمع ـ وهو حكم قاس ومبالغ فيه لا شك ـ لأننا لا نستطيع أن نملي عليه حكمنا الخاص ، فحكمه مقبول بشرط أن يأتي منسجما مع المقدمات ، وقد عرفنا أن المقدمات غير قائمة على أساس من الوعي بحركة المجتمع ، فإذا تجاوزنا ذلك سنجد أنه اختار لروايته من البداية إلى النهاية جوا كوميديا ، وربما كان من المنطقي أن يكون الفشل ذا طابع كوميدي أيضا ، أما هذا الموت الجماعي وتلك الفواجع المتلاحقة فإنها لا تتناسب وهذا الجو الذي استمر طويلا ، فهو هنا يسعى إلى خلق انطباع مصطنع بالجدية أو الحزن ، لا يتلاءم مع أسلوبه العام الذي التزمه في عمله كله .

ولكن : هل يعني ذلك أن « الكويت سنة ٢٠٠٠ » لم تصنع شيئا ؟ علـى العكس تماما ، فمع كل ما يمكن أن يقال في منطقيتها وحبكتها وأسلوبها ظل لها جوهر الفكرة ، ظلت مسرحيـة هادفـة ، ويمكن اعتبار عـلاوي أول (نبي) في المسرح الكويتي يحمل البشرى في يد والإنذار في اليد الأخرى ، وأن سعد الفرج بتكامل عمليه المسرحيين ناقش قضية التطور في مراحلها ، من عصر التقليد إلى عصر التفتح ، إلى توقع التفسخ ، وأنه بذلك أول من قدم محاولـة شاملة عـلى مرحلتين ، وهو وإن غلفت توقعاته مسحة متشائمة يائسة ، فإنه بهذا الالتفات إلى طرح القضية المناقشة إنما يقاوم اليأس والتشاؤم من موقف الهجوم ، أي قبل أن تتمكن الكارثة ، وبذلك يمكن أن نقول مطمئنين إن التفاؤل والقـوة والعزم على المقاومة تنبثق تلقائيا من هذا العمل الثاني انبثاقا عضويا ، نابعا من موقعه التاريخي

والتزامه الاجتماعي .

وقد توقف سعد الفرج عن الكتابة فترة طويلة ، شغل بعضها بالدراسة في أمريكا ، ثم عاد لينفصل مع زميله عبدالحسين عبد الرضا عن المسرح العربي ، ومن ثم أسسا مسرحهما الخاص ، وكتبا مسرحيتين بالاشتراك هما : « بني صامت » و « ضحية بيت العز » وقد لقيتا رواجا واسعا لعله لا يرجع إلى المعالجة الفنية بقدر ما يرجع إلى شخصيتهما كممثلين مرموقين ، والمسرحيتان يجمعهما اطار عام واحد ، هو رفض غلبة النزعة الفردية وتسلط الرغبة في الثراء ، ولو عن طريق الغش والتضحية بالآخرين . والمسرحية الثانية أكثر توفيقا من الناحية الفنية ، فكما تصور التفسخ الأسري والانحلال الأخلاقي فإنها تشير إلى الموقف الطبقي للأثرياء الذين يظهرون التودد إلى مواطنيهم الفقراء الشرفاء لينالوا ثقتهم ، ويجعلوهم واجهة لاستغلال الآخرين . ولكن الرأسمالي لا يفرق عند الضرورة بين المواطن والغريب ، فبعد أن يجعل من مواطنه مخلب قط لا يلبث أن يضحي به على مذبح نزواته وجبنه .

ولقد اتسع صدر هذه المسرحية لبعض هموم الوافدين العزب الذين يعيشون في الكويت ، وهو أمر لا يحدث كثيرا في المسرح ، أو لم يحدث إلا أخيرا جدا على الرغم من وضوح الظاهرة اجتماعيا . فظهر الوافد ضحية مستغلة تتضرج في دم البراءة ، وتذهب فداء لبيت العز ، يلحق به المواطن الكويتي نفسه . فالرؤية هنا من زاوية وحدة الطبقة الكادحة المستغلة بصرف النظر عن التفرقة بين مواطن ووافد ، فهذه التفرقة مجرد حيلة للاستنزاف الشامل للجميع ، واذا كانت هنالك مآخذ فنية توجه إلى هذه المسرحية ، فهي في عدم وضوح هذه الرؤية الاجتماعية كهدف وحيد ونهائي للبناء الفني العام ، إذ غلب الميل إلى الفكاهة والاضحاك في كثير من المشاهد ، وبالغ الأداء في ابرازها ، وكذلك حين « غامت » هذه الرؤية بأن ظهرت الفتاة الضحية على جانب من الانحلال ، وظهر الفتى الضحية على

جانب من السذاجة والانتهازية المراهقة ، وبذلك صار كل منهما ضحية وضعه الخاص كما هو ضحية الاستغلال . ولكن الطريف حقا والمثير للمفارقة أن يبدو المواطن الكويتي ضحية لا شك فيها بين مختلف الضحايا .

الفصل الثاني عشر

الرشود : المسرحي المتمرد

حين تقرأ لهذا الكاتب أو تشاهد إحدى مسرحياته ، فإنك تستبعد - مبدئيا - أن يحدث ذلك في الكويت ، ليس لمجافاة موضوعاته التي يختارها للواقع الكويتي الراهن ، وإنما للصراحة - التي تصل إلى حدّ القسوة أحيانا - التي يشرِّح بها موضوعه وشخصياته ، وهي صراحة وقسوة نجد لها أمثالا عند ديستويفسكي الروسي ، وإدجار الآن بو الأمريكي - ونحن لا نأتي بإسميهما لإرضاء فكرة التوازن العالمي أو الحياد العربي ، وإنما لأنهما يتبادران تلقائيا إلى الذهن حين نعايش شخصيات وموضوعات صقر الرشود . ولكن الصراحة والقسوة تأخذ عند الكاتبين - الروسي والأمريكي - معنى « القوة » ؛ لأن مجتمعيهما يعيشان الصراحة والقسوة ، فهنا يتحقق الانطباع أو صدق التعبير ، أما في مجتمعاتنا العربية ، وفي الكويت ربما أكثر من كثير من البيئات العربية ، مايزال المجتمع يعيش مرحلة « المستور » ، ويفضل مداواة جوانب القصور أو العجز أو الانحراف بأساليب قد تبعد كثيرا عن المواجهة بالصراحة والقسوة ، ويؤثر الهمس والتغطية ، ويقبل المعالجات المرحلية ، ويترك للزمن أن يفعل فعله . . .
وفي هذا المناخ الفكري والاجتماعي تبدو المعالجة الفنية الصريحة القاسية في صورة المجافاة للواقع ، وهذا هو المعنى الذي نستشعره عند القراءة الأولى لآثار

الرشود . ونذكر لهذا الكاتب أن مسرحياته حين أخذت طابعها الحاد المتمرد لم تحظ بالرضاء الجماهيري ، فعرضت مسرحيتاه : « المخلب الكبير » و « الطين » ست ليال فقط ، على حين عرضت مسرحيته الأولى التي لم تعكس ملامحه المتميزة بمثل القوة المألوفة ، وهي مسرحية « أنا والأيام » إحدى عشرة ليلة ، وعرضت مسرحيته « الحاجز » مثل ذلك العدد من الليالي ، وهذا يعني أن رواجه الجماهيري مضى في شكل نصف دائرة (مقعرة) ، وإذا كان هذا الرواج يطرد ومراعاته لقواعد المسرح المألوفة ، وخفوت نبرة التمرد ، فإنه يمضي ـ عكسا لا طرداً ـ مع تعبيره عن ذاته المتمردة دائما .

ستلفتنا بضع ظواهر تخص الرشود ومسرحه ؛ فهو أصغر الكتاب المسرحيين في الكويت عمرا ، إذ كتب مسرحيته الأولى : « تقاليد » عام ١٩٦٠ ولما يبلغ العشرين ، وهي المسرحية الوحيدة المكتوبة التي قطع بها المسرح الشعبي سيل مسرحياته القصيرة المرتجلة ، وسنرى أن التطور الذي حاول الرشود أن يقحم فيه المسرح الشعبي لم يكن إخراجه من مرحلة الارتجال وحسب ، وإنما تجاوز ذلك إلى الأسلوب أو مستوى الأداء الفني والفكري الذي سار عليه المسرح الشعبي في مرحلة الارتجال . والرشود ـ **ثانيا** ـ أول من حاول مراجعة أفكاره وتطوير أسلوبه المسرحي من خلال معاودة النظر فيما كتب ، وسنرى أنه أقر ذلك كأسلوب بالنسبة لمسرح الخليج بالذات ، فلم يتحرج عبدالعزيز السريع ـ كما سنرى ـ عن السير في ذات الطريق ، ومعاودة النظر في مسرحياته حتى بعد عرضها ونجاحها . والرشود ـ **ثالثا** ـ قد زاول العمل المسرحي على مستوياته وفي مراحله المختلفة ، وقد بدأ كمؤلف ، ولكنه شارك في الإعداد أيضا بتحويل القصص إلى مسرحيات أو تكويت بعض المسرحيات العالمية بمنحها ملامح محلية ، كما فعل في مسرحية إبسن « بيت الدمية » ، فهي أصل المسرحية « المرأة لعبة البيت » ، وقد وفق في عمله كثيرا ، إذ رفع من المسرحية أكثر ما يوحي بالجو الأوربي ، وتمكن من إعادة خلق البيئة ، وحافظ على روح النص الأصلي في الوقت نفسه ، كما تمثل نجاحه الأكبر في اختيار

المسرحية ذاتها التي طرحت نماذج وقضايا تعيشها الكويت في مرحلتها الراهنة[1] ، وإلى جانب التأليف والإعداد نجده يشارك في التمثيل بين آونة وأخرى ، ولكننا حين نلقي نظرة على نشاط مسرح الخليج سنجد أكثر ما عرض على خشبته من إخراج صقر الرشود ، حتى ليغلب على الظن أن موهبته الأولى هي الإخراج المسرحي ، وربما كان في ذلك بعض الصواب ، فقدرته على التشكيل ، ووفاؤه للفكرة ، واحتشاده من ورائها ، يفوق قدرته على جعلها سلسلة تصل إلى هدفها على مهل . والرشود ـ **رابعا** ـ أول من وضع مسرحية بالفصحى بعد البواكير المتقدمة التي قام بها الرجيب والعدواني في أواخر الأربعينات ، وظلت واحة معزولة ، لم تتمكن من تأصيل تيار مسرحي مثقف ، أو يعبر عن وعي مسرحي ناضج لظروف المرحلة ذاتها ، فلا شك أن اثنتي عشرة عاما ـ كفارق زمني ـ فعلت الكثير في الكويت بالنسبة لمحاولات عديدة ، وبذلك لم تقف محاولته مع المسرح الشعبي كمحاولة يتيمة ، وإنما قفّى عليها بعد عامين اثنين بمسرحية « المخلب الكبير » ، التي كتبها بالفصحى . **والرشود ـ خامساً وأخيراً** ـ كاتب يملك قضية ، وله رؤية إنسانية وحضارية ، بل لا نبالغ إذا قلنا إنه الكاتب المسرحي الوحيد في الكويت الذي يمثل ثقلا فكريا له وزنه ، ويعبر عنه بأكثر من صورة وشخصية في مختلف مسرحياته ، فهذه الوحدة الفكرية أهم عناصر القوة في مسرحه ، **ولكن المؤسف حقا أن هذا الوضوح الفكري لم يعادله وضوح آخر مطلوب في الصنعة الفنية ، ليجعله مقبولا أكثر على المستوى النقدي الفني ، ومستوى التذوق الجماهيري العام ، فعلى الرغم من أن الرشود يملك وعيا نظريا ناضجا فيما يتعلق بالعمل المسرحي واتجاهاته ومذاهبه ، وله فيه اجتهادات متميزة ، فإن وعيه ذاك لم ينعكس بصورة سليمة على بناء مسرحياته ، فظلت أشبه بالمسرحيات الذهنية التي بدأ توفيق الحكيم بها منذ أربعين عاما ، وأقام بها مسرحه في الذهن ، مكتفيا بالحوار الفكري وإثارة القضية ، بصرف النظر عن إمكان تمثيلها على المسرح ،**

---

(١) محبوب العبدالله ـ مجلة اليقظة ١٩٦٨/٧/٨ .

ومن الواضح أن الحكيم في مسرحياته تلك لم يكن يهتم أو يلتفت إلى الصدق الاجتماعي اكتفاء بالصدق المجرد ؛ صدق القضية وصدق التحليل وصدق التعبير عن الإنسان مجردا من علائق الزمان والمكان . وهنا نجد بعض ملامح الرشود في اهتمامه بالحوار الذهني وإبراز القضية وتصوير الأعماق الإنسانية بصفة عامة ، وهذا ما كان يؤدي إلى مجافاته النسبية للواقع الاجتماعي ، كما أشرنا في مقدمة هذه الأسطر .

١ ــ مسرحية « تقاليد » كتبها الرشود عام ١٩٦٠ ومثلها المسرح الشعبي ـ كما قدمنا ـ ونستعير قلم مؤلفها نفسه لعرضها ، إذ فقد نصها ، « وهي مسرحية تعالج زاوية من زوايا المجتمع ، أي ذات طابع اجتماعي ، وهو نوع جديد على المسرح في تلك الفترة ، إذ كان المسرح يعالج في تلك الآونة مشكلات الإدارة والوافدين وما إلى ذلك . . . ولكن مسرحية تقاليد تدخل إلى صميم الأسرة الكويتية . والمحور الأساسي فيها يقوم على مشكلة الأصيل والبيسري ؛ أي ابن القبيلة ومن لا ينتمي إلى قبيلة ، قصة شاب أصيل يريد الزواج من فتاة أحبها وهي من عائلة بيسرية ، فيلاقي اعتراضا شديدا من أسرته وبخاصة والديه ، ولكنه رغم اعتراضهما يقدم على الزواج منها دون رضائهما ، ثم يأتي الرضاء من الأسرة عن طريق التسليم بالأمر الواقع . وهناك ملاحظة مهمة ؛ فالأسرة البيسرية أسرة واضحة الثراء ، عكس الأسرة الأصيلة الفقيرة ، وعلى حين نجد الأسرة الأصيلة الفقيرة تتفق في اعتراضها على زواج ابنها من أسرة غير أصيلة ـ بيسرية ـ وإن كانت ثرية ، نجد الأسرة البيسرية تنقسم على نفسها ؛ فأم الفتاة لا تهتم بالأصل وتريد لابنتها زوجا ثريا يكافئهم في ثروتهم ، أما والد الفتاة فإنه يعترض على الأم ، ويفضل الشاب الأصيل الفقير زوجا لابنته . وفي هذه المسرحية نجد أول ملامح الجفاء بين المثقف الكويتي العائد من أوربا واستعلائه على بيئته المتواضعة » .

٢ ــ وفي العام التالي ـ ١٩٦١ ـ كتب الرشود مسرحية : « فتحنا » التي قدمها

« المسرح الوطني » ، وهو النواة لما عرف بعد ذلك بمسرح الخليج العربي ، ولم يقدم المسرح الوطني مسرحيات غيرها ، وجوها يختلف عن جو سابقتها ، وسنستعير قلم مؤلفها ـ مرة أخرى ـ ليعرضها بنفسه . يقول : « أبطال هذه المسرحية أب وأم وثلاثة أولاد ، أكبر وأوسط وفتاة . وهي تدور حول تفكك الأسرة ، ولذلك تتعرض لعدد من المشكلات الاجتماعية هدفها رصد عوامل التفكك ، فالأم تؤمن بالزار كوسيلة للعلاج ، ومن ثم تـرهق الأب الفقير بمصاريف حفلات الزار ، هذا بينما نجد الابن الأكبر فاشلا في دراسته ، ثم في حياته العملية ، أما الابن الأوسط فهو الذي يسعى حثيثا نحو بناء نفسه ومستقبله . أما الفتاة فتعيش في الأسرة في حدود ضيقة ، ضمن قيود التقاليد والأعراف الاجتماعية ، التي يصوغها ويحرسها مجتمع مغلق ، ولكن الفتاة تحلم بالانفتاح ، وهكذا تجري أحداث المسرحية في صورة صراع بين هذه الأطـراف المتناقضـة ، التي يمثل الـولد الأوسط فيهـا ركيزة الـوعي وأمـل المستقبل . يضرب الأبن الأكبر أباه ويسرق أموال الأسرة ويهرب إلى الخارج ليستمتع بها ، وحين يخرج الأب إلى الشارع مقهورا بمـا فعل ابنـه تفاجئـه سيـارة ، فتقضي عليه ، وينتهي الفصـل الأول . ويبدأ الفصـل الثاني في الخارج ، في جو أوربي ، ونرى الابن الأكبر يعيش حياة صاخبة يبذر فيهـا الأمـوال التي سرقهـا مع رفقـاء السوء ، ويـواجه الفتى الفـاسد نفـاد المال وانصراف الأصدقاء فيعيش أزمة طاحنة ، ينقـذه من ويلاتهـا احد الـطلبة الدارسين في الخارج ، فيعطيه تذكرة عودة إلى الكويت . في الفصل الثالث نجد الأم عمياء ، ونعرف أن ذلك حدث عقب هرب الإبن ووفاة الأب ، كما نجد الابن الأوسط يناضل في سبيل إنقاذ الأسرة ، وينجح إلى حد ما ، وهنا يعود الابن الأكبر تائبا ثائبا إلى رشده ، وقد علمته التجربة الكثير ، وحين يتم اللقاء من جديد تبصر الأم ، وتعود المياه إلى مجاريها »[1] .

(١) كتب الرشود بقلمه تلخيص هاتين المسرحيتين .

لا نريد أن نطيل الوقوف أمام هاتين المسرحيتين ، فنحن لم نطلع على نصيهما ، ومن ثم سنكتفي باعتبارهما مجرد مؤشرات لحركة المستقبل ، أو للأفكار الأساسية التي ينطلق منها هذا الكاتب ، وربما نشعر بأن المسرحية الأولى أكثر جدية وتماسكا من الثانية ، وهي أيضا أقرب لمنطلقاته الفكرية ؛ فالنقد الاجتماعي الحاد والالتفات إلى المشكلة الطبقية من مميزات الكاتب ، وهو يعري شخصياته من زيفها الاجتماعي ويعرضها بكل تناقضاتها ؛ فالأب الثري ـ في مسرحية تقاليد ـ يجد من زواج ابنته من الأكثر عراقة فرصة لاستكمال الجانب الذي ينقصه ، فهو نموذج البرجوازي المتطلع إلى القفز فوق حوائل وحواجز الطبقية ، على حين لا تتعلق المرأة بمثل هذه المثاليات ، وتتمسك بمنطق عملي أن تتزوج ابنتها من ثرى ، وهما معا يمثلان صورة لضياع المرأة في المجتمع التقليدي ، فكما تنتصر وجهة نظر الأب ويزوج ابنته من الفقير الأصيل فإننا لا نسمع للفتاة نفسها صوتا . أما المسرحية الثانية فإن الامتداد الزمني والامتداد في الشكل ـ ثلاثة فصول ـ يغلب طابع الحكاية ، ويفقدها هذا التركيز الجيد على القضية الأساسية على نحو ما شاهدنا في « تقاليد » ، ومادام الموضوع هو تفكك الأسرة ـ كما يقول كاتبها ـ فإنه يستطيع أن يجمع تحت عنوانه أشتاتا كثيرة ، ولكنه لم يفعل ، وانتهى الامر ـ تقريبا ـ في حدود إيحاء الملخص الذي كتبه بنفسه ـ إلى التركيز على الأخ الأكبر ، القاسي الفاسد ، الذي يضرب أباه ويسرق المال ويهرب إلى الخارج ، ويجد في العودة والتوبة ما يكفي لكي يفرح به الجميع حتى تستعيد أمه بصرها المفقود . إن الأخ الأكبر القاسي إلى درجة الفظاظة سيظهر مرة أخرى عند الرشود في مسرحية « المخلب الكبير » ، فلعل « خليفة » تطوير لهذا الأخ الكبير الذي ضاع بضياع النص ، ولكننا سنرى أن الكاتب رفض توبته وعودته ، رفض النهاية السعيدة المصنوعة ، وأبقى الشرير على شره حتى قضى عليه . الشكل الفني في « فتحنا » غير متناسب ، فهذا الضيق الذي يتمثل في الفصل الثاني المركز حول الابن الأكبر في الخارج لا يتناسب مع اتساع القاعدة أو اتساع القمة في الفصلين الأول

والأخير ، وسيظهر أثر تخلخل الشكل الفني في المسرحية التالية أيضا ، لكن الكاتب سيقف حيالها موقفا لا يتكرر بسهولة ، كما سنرى .

٣ ــ إن مسرحية« المخلب الكبير » تعتبر أول مسرحية كويتية ، وإن لم تكن أول مسرحية يكتبها كويتي ، فقد سبق الرجيب والعدواني كما ذكرنا من قبل ، ولكنهما ـ مع وجود النزعة التعليمية فيما كتبا ـ لم يتجها إلى تصوير أو استمداد البيئة بصورة مباشرة ، وإذا كان المسرح الشعبي قد اتجه إلى البيئة وعبر عن اهتماماتها فإنه ظل في حدود الارتجال أولا ، وفي إطار العامية ثانيا ، ويؤثر الأداء الهزلي والفكاهي ثالثا ، ثم هو في نقده يختار موضوعات ذات طابع شخصي لا تمس المجموع ، وإن تمكنت من إضحاكه ، ربما لأن المسرح في تلك الفترة المبكرة نسبيا لم يكن قادرا على مواجهة المجتمع بعيوبه ، أو الكشف عن جوانب حاسمة وراسخة في تكوينه ولم تعد موضع تسليم من الجيل الجديد . ولعنا نذكر من مذكرات النشمي ان مسرحياته كانت تلاقي رواجا عريضا ، ولكنه حين عرض مسرحية « قرعة وصلبوخ » ـ وفيها تصوير ناقد لتطور الأسرة الكويتية وثرائها بعد النفط ، ومظاهر السفه والتبذير التي توجه سلوكها ، رفضها الجمهور ، واضطر المسرح إلى إيقافها بعد العرض الأول مباشرة في تلك الآونة ، إذ لم يكن المجتمع يريد رؤية جوانبه الظليلة ، أو نقاط ضعفه ، كان يجتاز مرحلة رد الفعل ، كان خارجا لتوه من شقاء وحرمان طويلين ، وكان قد شبع من التضييق والتحكم ، وأتخم بالعجز عن الانطلاق وإرضاء التعطش على مستوياته كلها ، ففي هذه المرحلة لم يشعر بحاجته إلى الناصحين والمعلمين ، وبخاصة إذا جاء ذلك من موقف الارشاد والاستعلاء ، كان بحاجة إلى من يضحكه ويزين له حياته ويجملها ويوسع من آفاقها ، وهو لا يرفض أن يتعلم ، ولكنه يريد أيضا ـ وقبل ذلك ـ أن يجرب الصواب والخطأ ، ومن ثم يكون للتعليم ضرورة ومعنى . ولكن الرشود ، بمسرحيته هذه ـ عاكس التيار كله من موقف الإحساس الواعي بالماضي

والمسئولية تجاه المستقبل ، وهو لم يأخذ الأمر من موقف المعلم أو المرشد ، إنما المصور الذي يتكهن أحيانا أو يتنبأ بما سيكون ، فمسرحية « المخلب الكبير » **أول عمل يستمد موضوعه من حركة المجتمع الكويتي مباشرة ، ويحق له أن يدخل من باب التعبير الأدبي ، وأن يأخذ مكانا واضحا في الدراسة الفنية لتطور الفن المسرحي في الكويت . وهو ـ لخاصيته الأولى ، أي الاستمداد من حركة المجتمع الكويتي ، ولخاصيته الثانية : فصاحة التعبير وسلامته ـ يمثل طورا جديدا أو مرحلة ثانية ، النقلة فيها واضحة ، وليس من المبالغة القول بأن هذا الاتجاه الذي بدأه الرشود هو الذي استمر كاتجاه جاد ومتميز لعدد كبير من المسرحيات الكويتية ، وأنه بذلك وضع طليعة المسرحية الاجتماعية ، ومن الحق أن البذرة جاءت ناضجة فكريا إلى حد كبير .**

تلفتنا على الغلاف الأول للمسرحية عبارة تقول : « إنني أكره القوي الظالم ، كما أكره الضعيف المظلوم ، أحب المساواة ، فهل من مساواة وعدل في هذا العالم ليحكما بين القوي والضعيف » ؟! ، أما الغلاف الأخير فعبارته تقول : « إذا نظرت إلى الحياة فلا تنظر إليها من جانب واحد ، إذا نظرت إلى القبح فلا تنس الجمال ، لأن لا فضيلة دون رذيلة . الحياة ليست أرقاما ، فإذا كانت أرقاما فليس هناك معجزات . إذن ليس هناك ميزان ثابت أو قاعدة تمكنك من أن تفصل بين الخطأ والصواب . نحن أفكار ، تسيرنا فكرة . . . فكرة الصراع للبقاء ، مع انه لا بقاء . . . عجبا » !!

والآن . . هل لهذه العبارات معنى أكثر من دلالتها على إعجاب الكاتب الفتي بقدرته على الإمساك بالقلم وصياغة العبارات الحكمية في فترة مبكرة ؟!

سنكتشف أولا أنه من الصعب إيجاد رابطة بين العبارة الأولى والعبارة الثانية ؛ فإحداهما متشددة والأخرى متسامحة إلى حد كبير ، ولا يبقى إلا أن نقول إنهما معا تنبعان من موقف يميل إلى المثالية ، ويحلم بوضع القوانين ذات الشمول أو

صياغتها ، وسنعود إلى هاتين العبارتين مرة أخرى ، فربما دلتا على إحساس خفي في نفس الكاتب ، سيظهر في صورة ما بعد ظهور هذه المسرحية بثلاثة أعوام .

« المخلب الكبير » من أربعة فصول ، تتحرك بين أسرتين لا صلة بينهما إلا أن « خليفة » أحد أفراد الاسرة الأولى هجر أسرته وانضم إلى الأسرة الثانية بعد أن تزوج ابنتها . في الفصل الأول نشاهد الأب العجوز الثري ، المتدين إلى درجة التزمت ، يحض ابنه التلميذ (وليد) على التدين ، ويعبر عن شحه وبخله بأكثر من تصرف ، ويعلن أنه سيزوج ابنته الشابة لعجوز في مثل سنه يعمل مؤذنا في مسجد ، على الرغم من معرفته بأن ابنته تهوي إبن عمها ؛ لأنه يريد لابنته زوجا صالحا متدينا ، أما ابن العم الفاسد فلن يكون زوجا لابنته ، ونعرف أيضا أن وليد والأم سارة يعطفان على أماني الفتاة (هيفاء) وبخاصة لما يقاسون من بخل الأب وقسوة الأخ الأكبر (خليفة) ، ولما يريان من صبر الفتاة نفسها على مشاق العمل المنزلي . ونكتشف من خلال الحوار خشونةالطباع في الأسرة كلها ، وميلها إلى العنف وتعذيب الآخرين ، باستثناء (هيفاء) التي احتفظ لها الكاتب وحدها باللمسة الرومانسية ، يشاركها وليد أحيانا ، ونكتشف أيضا أن خليفة يعاكس أباه اتجاها ، فهو مبذر فاسد ، حتى ليحلم أن يملك آلة لصنع النقود أو يلبس طاقية الإخفاء . . ولكنه ـ من الاتجاه المعاكس ـ يلتقي مع ابيه في القسوة على الباقين ، واعتبارهم مارقين أو ضد أحلامه بصورة ما . وينتهي الفصل بمشادة بين الأخوين : خليفة ووليد يطعن أولهما الثاني بسكين في يده .

يبدأ الفصل الثاني بداية مختلفة تماما ، ونواجه فيه شخصيات جديدة ، هي (فهد) الأب العجوز ، وابنته الشابة الدميمة (مريم) ، ونعرف بعد وقت أن خليفة تزوج من مريم ليستمتع بمالها ، وانه يعيش في بيتها ، وأن أباها قد هجر أمها وتزوج فتاة شابة على أمل أن ينجب ولدا ، ولكن الطبيب عرفه بعجزه النهائي ، لهذا نجده صورة معقدة للرغبة في حفيد يحمل اسمه ، ورفضه أن يكون الحفيد

ولدا الخليفة الذي يمقته ويصفه بالطمع ، وأنه يترصده ليقتله . وفي هذا الفصل الثاني نرى خليفة في صورة تختلف كثيرا عن صورته مع أسرته ، فهو هنا مداهن ناعم كالثعبان ، ولم يعد شرسا ، وإن انطوى على شره القديم ، كما نعرف أنـه سجن ستة أشهر بسبب ضربته لأخيه .

ويبدأ الفصل الثالث بظهور شخصية جديدة أيضا ـ وإن ذكر اسمها عرضا في الفصل الثاني ، هي (وفاء) زوج الأب العجوز ، ونعرف أنها على وفاق مع خليفة من وراء زوجته الدميمة مريم ، ونرى خليفة وهو يحرضها على قتل زوجها العجوز ليهجر بدوره زوجته ويستأثران بالثروة . ويموت العجوز المريض فهد في ظروف غير محددة ، ولا يعبأ خليفة بأحزان ابنته ، ويبدأ باستقبال مجموعة من تجار التهريب في البيت الذي ما تزال به جثة العجوز ، وتهاجمهم الشرطة ، ويتمكن خليفة من الهرب .

يعود مسرح الحوادث ـ في الفصل الرابع ـ إلى بيت الأسرة الأولى ، ونعرف أن يد وليد شلت من الطعنة ، وان الأم فقدت بصرها ، والفتاة هيفاء فقدت عقلها بعد حرمانها الزواج بابن عمها ، ثم موته في حادث ، وتعرضها هي لإيذاء خليفة وتعـذيبه ، ومن الـطبيعي أن تكون عـلاقات أسـرة على هـذه الحـال غـايـة في الاضطراب ، وإن ظل وليد الصورة الوحيدة للتعقل ، أو هو الـذي بقي سليم النفس لنقيس إليه سائر تصرفات هذه الأسرة المصابة بعلل شتى . وفي الختام يلجأ خليفة ـ المطارد ـ إلى بيت الأسرة وفي ظهره سكين ، ويلتقي بهيفاء التي تعيش في أوهامها الخاصة ، فتنزع السكين من ظهره وتعود لتضربه به حتى يقضي عليه . ثم تأتي عظة الختام أو خلاصة العمل كله ، يرسلها خليفة في عبارات متقطعة وهو على أبواب الموت ، يقول لأبيه : « أنا في سكرات الموت ، لا تقاطعني . أنا شيء قوي يهلك . أنا فرع من فروع الخطيئة . أنت زرعتني . لا تحتقرني . أنا نفس صنعها الماضي والزمن والظروف (يحاول النهوض ، وعندما لا يستطيع يبصق على أبيه)

هاك (يقع ميتا) » (عندئذ يحتضنه أبو خليفة وينشج بالبكاء ، وتشاركه زوجته أيضا ، بينما تضحك هيفاء ، ووليد صامت) »[1] . ويسدل الستار الأخير .

ما الذي تريد أن تقوله هذه المسرحية ؟

إن مشكلتها الأولى أنها تريد أن تقول أشياء كثيرة ، فهي خليط من التقليد والأصالة ، والتقييم والاقتراح والمناداة بالشعارات ، والحرص على الموقف مع الرغبة في تصوير الغرابة واصطناع التحليل ، ومحاولة مزج ذلك كله في بناء مقبول لايقوم على الاستطراد أو الحكاية ، بمحاولة إيجاد عناصر جديدة للتشويق .

إن المسرحية تعرض نموذجا للأبوة المغلقة الأنانية ، يمثلها أبو خليفة كما يمثلها فهد في الأسرة الاخرى ، كلاهما يتعلق بفكرة البقاء أو الخلود تعلقا مرضيا ، يلتمسه الأول في تخصيص أمواله كلها لبناء مسجد وحرمان أسرته منها ، كما يلتمسه الثاني في الزواج بفتاة أصغر من ابنته على أمل الإنجاب ، وقد انتهى كلاهما إلى التحطم والتحطيم معا ، ويتوازى خليفة ومريم في تأكيد فكرة جيدة ، مؤداها أن الجمود والأنانية ليسا وقفا على جيل تجاه جيل ، وإنما هما أسلوب حياة يمكن أن يوجد في كل حين ، ويؤدي إلى نتائجه المرة تلقائيا ، كما يؤكدان أيضا فاعلية **عنصر الوراثة** ، فخليفة يقول في آخر كلماته لأبيه : أنت زرعتني فلا تحتقرني . أما مريم فإنها لا تتردد في أن تصف أباها بالحقد والكراهية[1] ، ويعول الكاتب على وحدة الطباع وتجاذب الأشباه ؛ فنجد خليفة في صلته غير المشروعة بوفاء ، لا يعلل هذه بجمالها وحرمانها ، وزوجها عجوز ، وحرمانه ، وزوجه دميمة ، وإنما يتجاوز الكاتب هذا السبب السهل المتبادر ، إلى سبب يرتكز على محاولته الغوص وراء دوافع أعمق ، فوفاء تمقت أباها العجوز الذي باعها للعجوز الثري ، وتصف

(١) المسرحية ص ٩٠ .

(١) المسرحية ص ٤٥ .

أباها وزوجها ، بأنه قرد رماها إلى قرد مثله . . . وهنا يقول خليفة : « أنت تكرهين أباك مثلما أكره أبي ، لقد طوقتنا ذراع القدر حتى وحدت نفسينا وقلبينا ، كنت أنا وأنت كتلتين ، ولكن الزمن صهرهما في قالب واحد حتى أصبحت تعانين ما أعانيه »[1] .

ولكن أبا خليفة وابنه لايمثلان عند الكاتب مجرد اسلوب حياة متزمت مريض بالعنف ، إنهما يأخذان عنده بعدا اجتماعيا معينا ، فهو لا يكتفي بتسليط الضوء على تصرفاتها ، وإنما يعلن صراحة أن هذا هو أسلوب الرجعية ، وأنه لا فكاك من هذا الأسلوب إلا بمواجهته ، وتقبل التضحية من أجل المستقبل ، ولنتأمل هذا الحوار العاصف بين خليفة وأخته هيفاء ، وقد راح يتهمها ظلما بلقاء ابن عمها خلسة في بيت الأسرة ، مع تحذيره من السماح لابن العم بدخول البيت :

هيفاء : (تقف ثابتة والدموع تسيل وقد أخذتها ثورة عصبية) رباه . . . رباه انقذني ، خذني إليك . . أنا من عداد الموتى . . . أنا من دمرت حياتهم الرجعية والتقاليد . .

خليفة : (ساخرا) الرجعية والتقاليد ؟! اسكتي وإلّا سأكتم أنفاسك .

هيفاء : اقتلني إن شئت ، أرحني من هذه الحياة المظلمة السوداء ، ربما تكون جنازتي شعلة الحرية والانطلاق لأولئك الفتيات المعذبات ، حبيسات العقول المجمدة »[2] .

كما نجد الأم (سارة) تندد بأسلوب زوجها ، فتهتف بلغة غير مألوفة : « . . . عليك أنت أن تعيش بين قبور الموتى ، وأن تدفن نفسك وأنت حي أيها المتعصب بالدين »[3] .

---

(١) المسرحية ص ٥٧ .
(٢) المسرحية ص ٢٩ ، ٣٠ .
(٣) المسرحية ص ١٨ .

من الواضح هنا أن الكاتب هو الذي يتكلم لا شخصياته ، فهيفاء التي أخرجت من المدرسة الثانوية من الصعب أن تصل إلى درجة من الوضوح كهذه ، فضلا عن أن الموقف لا يستدعي الهتاف بهذا الشعار استدعاء تلقائيا .

وإذا أضفنا الجانب اللغوي - والصنعة واضحة في الكثير من تعبيراته - سنجد بعض المواقف تتجاوز الصنعة إلى التصنع ؛ سنجد آثار القراءة في الأدب الغربي واضحة في صياغة بعض العبارات مثل : بوركت يا بني - ليأخذك الشيطان - باركك الإله ، كما يبدو التصنع في عبارات مثل : أبتاه - خسئت - على أننا إذا مضينا لنبحث عن علاقة اللغة بالشخصيات وتناسبها مع واقعها سنجد الفجوة واسعة حقا ، كما أننا لن نجد فوارق واضحة بين لغة الرجال ولغةالنساء ، أو الصغار والكبار ، أو المتعلم وغير المتعلم ، سنجد الصياغة واحدة ، ومحاولة التفلسف قاسما مشتركا .

على أن الكاتب في اختياره لشخصيات مسرحيته من مستوى اجتماعي معين ، والتركيز على قضية تنازع الأجيال ، وقسوة الجمود ، والاهتمام بالنماذج المريضة الشاذة ، يكشف عن ميل إلى مناهج وأساليب الواقعيين والطبيعيين، ولكنه يحاول أن يتجاوز أساليبهما ويجرب اساليب اكثر حداثة وغوصا وراء الدوافع الخبيئة ، وميله إلى الاتجاه النفسي واصطناع التحليل والكشف عن الدوافع يتضح في أكثر صفحات المسرحية ، وقد استعمله بإسراف حتى أوشك كل شخص في المسرحية أن يكون ضوءا كاشفا على خبايا الآخر أو محللا لعقدة معرفا بها ، ولاشك أن ذلك يناسب شخصية مثل « وليد » الذي نال قسطا من التعليم ، ولكنه لا يناسب أكثر الشخصيات ، فلن نقبل من الأم (سارة) أن تخاطب ابنها ناصحة : « إن طرق الحياة متشعبة كثيرة ، فيها ميادين واسعة ، فيها مسالك وعرة صعبة ، إن من لم يتعلم تسلق الجبال الشاهقة يقع ، ولكن . . فليحاول ، ومن لم

يتعلم السباحة في البحار الثائرة الأمواج يغرق »[1] ، إلخ ، والمشكلة في هذا الحوار ـ في عمقها ـ مشكلة لغوية في الحقيقة ، فالكاتب كان ينزع إلى صياغة التعبير الجميل المصقول ، بصرف النظر عن قائله ، وهذه سمة كلاسيكية ، تأخذ امتدادا واضحا عنده ، وتتعدى ـ في بعض المواقف ـ الصياغة اللغوية إلى طريقة تبادل الحوار ، ويمكن أن نلمس ملامح من « أوديب » في هذا الحديث الذي يدور بين وفاء وخليفة عقب وفاة زوجها العجوز :

خليفة : انتظري يا وفاء حتى ينجلي الظلام .

وفاء : لما كنت طفلة كان يفزعني الظلام ، ويرسم لي أشباحا غريبة كالغول ، أما الآن لم يعد يخيفني الغول لأني نائمة في كرشه . . .

خليفة : أنت عاجزة يا صغيرتي الذكية . سأوصلك بيدي .

وفاء : قل ستدحرجني بها من قمة جبل عال لتهشمني عند سفحه .

خليفة : لا أفهم .

وفاء : هل يصبح الأعمى دليلا .

خليفة : سؤال غريب .

وفاء : إذن أنت غريب .

خليفة : كيف ؟ .

وفاء : لأنه سؤال نجد جوابه في شخصيتك »[2] .

كما نجد ملامح رمزية واضحة في المسرحية ، وبخاصة في فصلها الأخير ؛ فالطائر في القفص رمز لهيفاء الحبيسة التي تتحمل وحدها ثقل التقاليد الجامدة ، وقد قتلت هي الطائر ، وذلك يعني الحرية والهلاك معا ، وهو ما حدث لها حين

---

(1) المسرحية ص ٢٢ وانظر ايضا ختام الفصل الثاني حين يتهدد فهد ابنته وزوجها بمسدسه ، فلا ينقذهما منه غير دقات الساعة التي توقظ في نفسه احساسا معيناً.

(2) المسرحية ص ٦٤ ـ ٦٥ .

فقدت عقلها ، كما نجد اللوحة التي كان يعتز بها وليد ، لوحة القط الأسود الشرس الذي يضرب الحمامة البيضاء بقبضته ، فاللوحة تجسيم لرأي وليد في الناس والحياة ، لامفر من أن تكون غالبا أو مغلوبا ، فمتى يستقيم ميزان الحياة وتستقر العدالة ؟!

إن هذه المسرحية تطرح بإلحاح قضية المرأة الضحية في المجتمع المتزمت ، وهي أول نداء حار وجاد يصدر بهذا الهدف ، وقد علقت الأمل على الجيل الجديد الذي يخرج إلى الحياة مسلحا بالعلم ، وهذا الأمل الخافت الذي يمر عابرا في الفصل الأول يغرق في خضم من الحوادث الدامية المتتالية ، ولكن تبقى للمسرحية حرارتها وجدتها في تناولها لقضية من صميم مشكلات المجتمع من حينها ، وربما إلى اليوم .

٤ ــ وبعد أربع سنوات من صدور هذ المسرحية رجع إليها الكاتب بتجربة متقدمة نسبيا ، وكان قد زاول الإخراج المسرحي ، وشارك في إعداد بعض المسرحيات ، فصار أكثر وعيا بمتطلبات العمل الصالح للتمثيل ، وهنا قسم مسرحيته هذه إلى مسرحيتين ، مثلتا في موسم واحد على التتابع ، حملت إحداهما اسم الأصل : « المخلب الكبير » ، وهي من فصلين ، وحملت الأخرى اسم : « الطين » وهي من فصلين ايضا .

والحق أن النص الأصلي يحمل عوامل الانقسام في ذاته ، على الرغم من أن إيجاد التفسير الموحد لكل ما في المسرحية ليس عملا متعسفا ، ونقطة ضعفها الكبرى تتركز في الشكل الفني ، فهي مسرحية تبدأ أكثر من مرة ، في أكثر من مكان ، وتضيف اشخاصا جددا في كل فصل جديد ، ويبقى شخص « خليفة » بمثابة جسر وحيد بين أسرتين لم يكن بينهما لقاء ، وربما أحس الكاتب بذلك وهو ما يزال يكتب مسرحيته ، فالعبارة على غلافها الأول عن كراهية القوة الظالمة والضعف المظلوم تصلح مدخلا لعلاقة خليفة بأسرته ، وبخاصة اخته هيفاء

ضحيته المستكينة ، أما العبارة على الغلاف الأخير عن نسبية الأفكار وصراع البقاء فإنها تصلح مدخلا لما كان بين مريم وأبيها وزوجها الأخير . وفي صدر المسرحية نجد الكاتب لم يدمج شخصياتها ، فيذكر أسماء الاسرة الأولى ، ثم أسماء الأسرة الثانية ، ويضع خطا واضحا بين الأسرتين ، فهما عنده من البداية متميزتان ، ولهذا لم يكن تحويل المسرحية إلى مسرحيتين عملا صعبا ، فاقتضى تعديلات قليلة ، وبقي الجوهر في كل مسرحية على ماكان عليه ، وإن حولتا من الفصحى إلى اللهجة العامية .

مسرحية « المخلب الكبير » حظيت بالتكثيف المطلوب للحدث الدرامي ، فشخصية خليفة هنا أكثر وضوحا وتحددا وشرا ، ورفع الكاتب عنه الأحلام الصبيانية ، فلم يعد يحلم بطاقية الإخفاء ، وإنما عرفنا أنه تاجر فاشل ثم موظف خائب ، وأنه جاء ـ بعد محاولة قتل أخيه وطعنه له ـ كي يعيش مع الأسرة على أمل الغفران ، ولكنها تقابله بصمت قاتل أو رفض صريح ، وإذا صدقنا حديث خليفة عن نفسه فإنه يبدو أيضا ضحية : « أفكاري نظيفة لكن وسخوها الناس ، اشتغلت بصدق وشرف وما حصلت إلا الفقر ، ضاعت فلوسي كلها وصرت موظف ، ناس تحصل على الملايين براحة ، وأنا أتحطم في العمل ثمان ساعات وحافي» !! فإذا كان والده ثريا وبخيلا مقترا فقد اكتملت مبررات قسوته على أمه وإخوته .

لا نشك في أن « المخلب الكبير » المعدلة أكثر نضجا بكثير من سابقتها ، سنترك جانبا الأمور الهامشية كإعطاء هيفاء اسم منيرة ، وإن كان له دلالته في محاولة الاقتراب من مألوفات البيئة ، ولكننا سنجد الكاتب يستبعد المغامرات كتجارة خليفة في المهربات ومطاردة الشرطة له ، وزواجه من الدميمة الثرية ، وعشق زوج أبيها ، وإغراء هذه الزوج بقتل زوجها ، لما يؤدي إليه ذلك من تشعب ، ولم يدخل خليفة على أسرته الأولى وفي ظهره سكين ، وإنما خرج من السجن بعد طعن أخيه

وحاول أن يجد الغفران في أسرته فلم يحصل عليه ، فعاد إلى المناوشة ، وكان مسدس الأب قريبا من يد منيرة ـ فاقدة العقل ـ فعبثت به فكانت النهاية . . نهاية خليفة ونهاية المسرحية . **ونجد الكاتب يستثمر الجوانب الناضجة في مسرحيته الأولى فيعمق مجراها بإطالة الحوار حولها والتركيز عليها في الفصلين ؛ فلوحة القط الأسود والحمامة المخضوبة الجناح تطالعنا من بداية المسرحية ، ووليد يعتز بها ويعتبرها قانونا أبديا ، فالجاني والضحية قطبا الوجود الأزلي ، ولو تجاورت الشمس والقمر لاغتال أحدهما الآخر .**

ويضاف إلى تعميق الفكرة **نضج الحوار** وتسلسله في هدوء غير لاهث.فهنا يتيح للمشاهد أن يلتقط أنفاسه ، بل أن يضحك أحيانا ، وأن يتأمل ويضيف أفكاره وتفسيراته للمشهد ، ونضرب مثلا بمشهد الافتتاح ، ووليد نائم صباح الجمعة ، وقد دخل عليه والده ليوقظه ويؤنبه على تأخره في النوم ، فقد كتب في الأصل القديم الفصيح كالآتي :

« أبو خليفة : استيقظ من سبات نومك يا بني ، لقد ظهر الفجر وبزغت الأنوار على الكون الكبير ، وأنت في ظلمة الليل منغمس ؟!
استيقظ ، قم ، انهض .

وليد : (يقف كالمذهول فيمسك بكتف أبيه) : من أنت ، من أنت ، وماذا تريد .

أبو خليفة : اتركني يا فاجر .

وليد : (يترك كتف أبيه) أبي ، (يتقهقر إلى الوراء فيجلس على حافة السرير متثائبا) : آسف يا أبتاه ، لقد رأيت في منامي أضغاث أحلام مزعجة مخيفة ، وعندما لكزتني ظننتك الرجل الذي يطاردني بمسدس فأمسكت بكتفك ، أعذرني .

أبو خليفة : إنني لا أعتب عليك يا بنيّ . . » الخ .

أما النص المعدل العامي فيمضي في الحوار كالآتي :

أبو خليفة : قم . قم يا صبي . . . قم . . . الشمس اشكبرها وأنت خايس[1] بها لفراش .

وليد : (يتأوه ويتقلب على الفراش) .

أبو خليفة : ما تقعد إلا منشف ريجي[2] . . حسبي الله عليك .

وليد : آه . . . آه . . . .

أبو خليفة : ويعاه[3] . . قم لا تغثيني . . هايت . . . ماتسري إلا نص الليول وكل يوم تعذبني في قومتك .

وليد : (يقوم ببطء) آه . . آه . . . (يتحسس وجه والده) سهام . . يا بعد عيوني ، يا سهام (يقبله ثلاث قبلات متتالية ومع كل قبلة يردد) سهومتي . . . سهامي . . . سهومة . . .

أبو خليفة : اشبلاك ، جنيت يا مالك العمى .

وليد : ليش صار صوتك خشن مثل الحمار، خدك حرش ، أنا خابره تين ناعم والحين صار تين شوكي » .

ولعل مثل هذا الحوار أقرب لإحساس المشاهد العادي ، ولكن السؤال يأتي من موضوع المسرحية ، فهل هذا الموضوع يتحمل مثل تلك البداية ، وبخاصة **أننا لا نجد وليدا على مثل ذلك المرح في باقي المسرحية ، بل ربما كان على العكس ، فهو واحد من هذه الشجرة المرة المذاق ، حتى نراه يمتنع عن الوساطة بين أبيه وأخيه الذي جاء يتظاهر بالتوبة والندم ، ويعلل ذلك بقوله إنّ القط والحمامة يجب أن يبقيا وحدهما ، فليس في اللوحة طرف ثالث .**

---

(١) الخايس : المتغير الرائحة .

(٢) ريجي : ريقي .

(٣) ويعاه : دعاء عليه بالوجع أو المرض .

على أن محاولات الإطالة بصفة عامة قد حققت نجاحا كبيرا لمنطقية التسلسل وتقبله ، وبخاصة فيما يتعلق بمنيرة - التي كانت هيفاء - فلم يأت جنونها كحقيقة مفروضة ، وإنما ذكرت له مبررات مناسبة ، وتحولت بعض الأفكار المجردة - التي ألقيت كأخبار - إلى مشاهد حوارية ناجحة . وكذلك لم يتخل الكاتب عن رغبته في التعبير بالرمز ، فبقيت اللوحة تحت الضوء من البداية إلى النهاية ، وجرى من أجلها صراع معادل للصراع حول المشكلة الأساسية وتجسيم وتركيز له ، وقتلت منيرة الطائر أيضا ، فحررته من أسره . **ولكن المؤلف أضاف مشهدا بارعا دار الحوار فيه بين منيرة ووليد عن فتاة انطلقت إلى أقصى درجات الحرية فلوثها المجتمع وظن بها الظنون ، وحين عادت إلى قيود المجتمع رفضها المتزمتون ووصموها دون حق . فهي الوجه المضاد لمنيرة ، أو هي الصورة المجسمة لأحلام منيرة وأشواقها . . . وقد التقى الواقع والحلم في نقطة واحدة ، فكلتاهما صارت ضحية ، فليس العيب في الحرية . . وإنما في المجتمع .**

٥ ــ وإذا كانت « المخلب الكبير » المكتوبة بالعامية قد استأثرت بالفصلين الأول والأخير من النص الفصيح ، فإن « الطين » أخذت منه الفصلين الثاني والثالث ، اللذين حدثا في منزل العجوز فهد .

وقد لانجد دافعا للتعرض التفصيلي لها ، فهي بصفة عامة قد مضت في خطوط المحاولة السابقة ، فاستبعدت المواقف التجريدية ، وصار الحوار أكثر تقبلا ، بامتداده ومحاولته الاقتراب من لغة الناس والتعبير عن أفكارهم ، وإن لم يخل من محاولات للتفلسف عن معنى الشر ، ومعنى الخلود .

ولكن التغير الأكبر الذي شهدته المسرحية يتمثل في تحقيق عنوانها : « الطين » ، فمريم تعرف أنها دميمة ، وأنها تزوجت رجلا جميلا (خليفة) ، وترى أنها اشترت جلده الناعم الجميل فصارت تحظى بإعجاب الناس ، وزوجها ينافقها ويطري جمالها دائما ، وهي تعرف أنه كاذب ، وفي لقائها مع والدها العجوز

نجد عجزه الجنسي مسيطرا على أفكاره . . . فهو لايستطيع التحكم في زوجه الشابة ، ولايستطيع تطليقها وإعادة زوجه السابقة خوفا من التشهير به ، وهو يريد حفيدا يحمل اسمه ، ولكنه لايريد أن يكون هذا الحفيد من خليفة ، فهو يعتقد أن خليفة يترصد موته ، بل يريد أن يقتله ، ونعرف أن مريم تزوجت خليفة رغما عن أبيها . وإلى هنا نجد التبريرات أقوى ، وإن أضاف الكاتب شخصية « مرزوق » - خادم الأسرة ، وهو حفيد عبد أعتقه جد الأسرة ، ومرزوق يرى أن الحال تحول ، وأنه لم يعد من الممكن استعادة الماضي ، كما يرى أن جده يملك في بيت هذه الأسرة أكثر مما تملك هي ؛ لأن دماءه وعروقه في جدران البيت ، ولهذا يراقب مرزوق المتآمرين : وفاء وخليفة ، وحين يظن أن آمالهما تحققت يحول بينهما وبين ما يريدان .

مرزوق - حفيد العبد الذي أعتق - شخصية رمزية غنية ، برغم الكلمات القليلة التي نطق بها ، فهو صوت القدر الذي لايعرف الثرثرة ، ولكن يعرف الحسم ، ويقرأ الغيب ويتلقاه وكأنه مفاجأة . . لقد تحول الطين إلى مادة حجرية ، كما تحولت عروق جده إلى جدار ، ومازال الضحكات ترن في أرجاء البيت ، لكنها ضحكات أشباح ، تطارها أشباح ، يمثلها فهد ومريم وخليفة . . . هم جميعا بمثابة نباتات متسلقة على مرزوق وأمثاله ، تعلو مع البنيان ولا تعلو بنفسها ، ويبقى مرزوق كحقيقة وحيدة مستمرة .

المسرحية متشائمة ، والطين عنوان لها ، وهو الجزء المظلم في الكيان الإنساني ، ولايكتفي الكاتب بالاعتراف بوجود هذا الجزء المظلم ، وإنما يجعله الجزء المتحكم أيضا ، فالجميع يدافعون عن لذائذهم الخاصة ، ويطمعون في الثروة ، والخلود - حيث لا خلود كما يقول الكاتب على الغلاف الأخير - وهم في اندفاعهم يحولون الدفاع إلى صراع ، والصراع لايسمح بالمشاركة ، وبذلك أصبح كل واحد يرى في الآخر نقيضا لابد من إزالته .

المسرحية هنا ذات طابع وجودي متشائم ، يذكر إلى حد كبير بأجواء البيركامي الأثيرة ، التي يحاول أن يكشف فيها عن الغرائز الإنسانية المستقرة وهي تكتسح كل معطيات القشرة الحضارية لتحتفظ بوجودها لاغير . وإذا كنا لا نرى أن يكون الواقع المعيش وحده شاهدا على صدق العمل الفني ، فإن هذه المسرحية وسابقتها ، من خلال هذا الموقف ، تعتبران من صميم المسرح الاجتماعي الواقعي ، ولكنها قبل ذلك تأخذان من التجريد السريالي ، كما تأخذان من الرمزية بنصيب ، وتظلان من وراء ذلك صورة بالأشعة غير المرئية للتركيب الاجتماعي والشخصي للانسان المعاصر في عمقه وحقيقته ، التي يواريها باصطناع التحضر واللباقة ، وقد عزلها هذا العمق ـ نسبيا ـ عن البيئة الاجتماعية كما تشاهد بالعين ، وكما تشاهد من خلال كتابات الآخرين ، ولكن هذين العملين سيبقيان إلى المدى الأطول لأنهما الأكثر صدقا ورفضا ، وإن كانا قد عانيا من المعالجة الفنية التي لم تكن ـ أحيانا ـ على مستوى العمق الفكري ، كما كان الحال في الأصل الفصيح لهما معا .

* * *

٦ ـ في مسرحية « الحاجز » التي كتبها الرشود في العام التالي (١٩٦٦) لم يتخل الكاتب عن قضيته الأساسية : محاربة الجمود والكشف عن النوازع بغية التخلص من أوضارها بتعريضها لضوء الشمس ، **ولكنه في « الحاجز » صار أكثر إتقانا للصنعة المسرحية** ، ولعله أفاد من النقد الذي وجه إلى مسرحيتيه السابقتين ، كما أفاد من تجاربه في الإخراج المسرحي ، ولكن يبدو أن الكاتب بالغ في الأخذ بآراء ناقديه أو استولى عليه رد الفعل ، أو لعله كان يجتاز ظروفا نفسية معينة جعلته ينتقل في هذا العمل إلى الطرف الآخر ، **الرومانسي** ، **فلم تظهر القضية عنده بكل عنفها الفكري وقسوتها التجريدية ، وربما كان الأوفق أن تحتفظ بسمتها الواقعي وبخاصة أنها قضية اجتماعية يعيشها الجيل**

الحالي بالذات ، ولكنها أخذت عنده امتدادا رومانسيا نشير إلى بعض ملامحه ، فالفتاة (موضي) التي حيل بينها وبين الزواج ممن تحب لأنها موعودة لابن عمها منذ كانا في المهد ، حين تعارضها الأسرة وتقف ضدها تلتزم الصمت ، وتعتصم برفض الزواج كمبدأ ، اتقاء للاستفزاز ، وكذلك نجدها تسعى إلى لقاء حبيبهاخلسة ، ويطيران في أرجاء عالم مادته من الحلم والأمنية ، وقد امتد هذا اللقاء على فصل كامل هو الفصل الثاني ، الذي ألغاه الكاتب تماما من النصّ المنشور ، كما ألغاه حين مثلت هذه المسرحية في القاهرة ، وجاء ذكر هذا اللقاء في الفصل الثاني وهو الأخير ، وحبست الفتاة عن الخروج بسبب تعديها على التقاليد ، وسعيها إلى لقاء الفتى في ديوانيته . كما نجد ملامح هذه الرومانسية في الحب الذي يعيشه على الخراز وموضي من خلال الرسائل لا غير ، بالإضافة إلى أن موضي في سلبيتهاكانت أكثر شجاعة من الفتى ، فقد سعت إليه وواجهته ، على حين ظل هو غارقا في الصمت ، مكتفيا بمقابلة والدها ورفضه ، وكأنه بذلك قد أدى كل واجبه !!

الأب (حمود) في « الحاجز » رجل عصري إلى حد كبير ، فهو يمازح أولاده ، ويسمع ابنته الصغرى تخاطب صديقها في التليفون فلا يغضب أو يضرب وإنما يلوم ويوجه ، وحين يعرف اسم الصديق ونيته أن يتقدم لخطبة ابنته يرحب وكأن شيئا لم يحدث ، وبخاصة حين يراه في مستواهم الاجتماعي ، وهو ما لم يحدث مع الابنة الأخرى (موضي) فحبيبها (علي الخراز) من غمار الناس وهي الأصيلة ، وهي أيضا مخطوبة مذ كانت في المهد . ولكن **الأب ـ مع تسامحه ـ طبقي متجمد ، فتطوره أو تسامحه سطحي أيضا ، والطبقية عنده تتوارى وراء القرابة ، فهو يتمسك بزواج ابنته من ابن عمها ، فإن لم يكن فابن خالها . . قريبها ، أما هذا الخراز فلا . . . : « هذي ما أتحملها ، تدرين شيشتغل جده قبل . . . صفار . . . يرقع جدور . . . الله أكبر . . . قلبي ياالدنيا فوق حدر »**[1] .

---

(١) صفار : أي صانع لآنية النحاس ، أو القدور .

وتسامح الأب يعادله جرأة الفتاة (عواطف) التي هجرت المدرسة وجلست تحلم بالزواج ، على حين احتفظ الكاتب بالمثالية والرومانسية لأختها الأخرى التي سيسلط عليها الضوء إلى النهاية . . فتحولت إلى السلبية ، وكأنما أرادها أن تكون ضحية لتكون أوقع وأشد تأثيرا ، فأضيفت إلى منيرة أو هيفاء في مسرحيته الأولى ، ولكن تخلي صاحبة القضية عن الإيجابية أفقد الحوار الكثير من أسباب الحرارة والقوة التي تميز بها حواره في السابق .

وقد انسحبت هذه السلبية أيضا على شخصية (فارس) أخي موضي الأكبر الذي تعلم في انجلترا ، فهو بطبيعة تكوينه الثقافي يتناقض مع مثل وتقاليد بيئته ، ولكننا سنلاحظ أن البيئة الكويتية تجارية من قديم ، ففيها يستقر الحرص على الربح والاستزادة ، والبيئة الإنجليزية تماثلها في ذلك ، ومن ثم فإنه من الطبيعي أن يكون فارس حريصا على العمل والكسب ، عن وراثة ، وعن تقليد وانفعال بثقافته ومعايشته للأوروبيين ، ولكننا ـ في المسرحية ـ نجد اهتمامه بالقشور وحسب ، فهو يعلم أخته الصغرى الرقص والموسيقى ، ويشارك في الحفلات ، ويغرق في مشكلة حب يزاوله خفية عن الأسرة وكأنه مراهق لافتى ناضج ، ويترك واجبه فيعجز عن اليقظة مبكرا ليلحق بالوزارة ، وتضيع أعمال أبيه التجارية . فهل أراد الكاتب أن يدين المنعزلين عن ثقافة بيئتهم ، وأن يرميهم بالقشرية والسطحية ، وأنهم في تعاليهم على حياة أجدادهم لايعبرون عن وعي بقدر ما يعبرون عن عجز وتفاهة ؟! ربما أراد ذلك ، وهو ما سينميه عبد العزيز السريع بعد ذلك في مسرحية « عنده شهادة » ، وقد لمس الرشود المشكلة ذاتها بطريقة عابرة في أول مسرحية له ـ « تقاليد » ـ التي عرضنا لها سابقا ، ولكن سلبية فارس تتسلل إلى المضمون العام ، وإلى بناء المسرحية ككل ، فهو يعجز عن استنقاذ أخته ، ويتركها في سلبيتها ويسقط هو أيضا في السلبية ، كما أنه بسطحيته عبر عن التطرف المناقض لتطرف أمه الجامدة عند التقاليد القاسية على ابنتها . وهنا ظل الأب نموذج الاتزان المقبول ، على الرغم من ضعفه أمام مسلمات البيئة .

على أن مسرحية « الحاجز » استطاعت أن تنجو من الطابع المرحلي الغالب على المسرحيات الكويتية التي تعالج مشكلات راهنة لن تكون مشكلات المجتمع الكويتي بعد عشر سنوات أو عشرين ، فعلى الرغم من أنها دفاع في قضية المرأة ، وحريتها العاطفية ، واتهام لجمود الآباء عندماتعارفت عليه البيئة ، نجدها تجاوزت ذلك إلى طرح فكرة جديدة قابلة للاستمرار ، وذلك بما انتهت إليـه ووضح في عنوانها ، فالحياة لا تنمو إلا من خلال تفاعل الأجيال ، فالجيل الجديد يكتسب من القديم تجربته الطويلة في الحياة ، ويمنحه في الوقت نفسه الحرارة في تناول الأمور ، وتجديد الرؤية في مواجهة المشكلات ذاتها التي قابلها القدماء على نحو مختلف ، ففي الحياة كما في المسرح : الاستمرار ضرورة ، والبناء نسيج متلاحم ، لايعيش القديم في عزلة عن الجديد ، والمشكلة حددها فارس أو صورها بصورة « الملالة » الشيء المعلق بين السماء والأرض ، هذا الشيء المعلق أو المعزول لن يعيش ، لابد أن يتصل وأن يستقر .

ولكن كيف يكون الاتصال ؟

الأب حمود يراه بالعودة إلى طبائع البيئة .

« حمود : يا ولدي اتبع هوى الديرة اللي تعيش فيهـا . . . ريّال[1] يعلم أخته الرقص مهي سيرتنا ولا سليكتنا !!

فارس : شافت صديقاتهـا وبنات جيـراننا يعـرفون يـرقصون وبلشت[2] فيني ، شنسوي[3] ماكو إلا نساير التقدم » . وهنا نكتشف أن عملية التطوير في الكويت محصورة بين نارين ، هوى الديرة . . أي الجمود عند المألوف أو التقليد الاجتماعي ، ومسايرة التقدم كما يراه فارس في الرقص والموسيقى ، ففي المسرحية

---

(١) ريّال : رجل .
(٢) تعلقت بي ، ألحت علي .
(٣) ماذا نفعل .

نفتقد البديل الحقيقي ، وإذا علقنا الأمل على (موضي) نفسها ، فإنها ترقص أيضا بأسلوب أكثر غرابة ، أسلوب صوفي ، فحين يسخر أبوها من الرقص وحركاته ، تقول : « لا . . . أكو طقات في الروح ، متى ماطقت وقالت جك . . جك . . . رقصنا بدون لا نتحرك » . **وإدارة الحوار أو جعل القضية الأساسية تدور حول الرقص أفقدها قدرا من جديتها ، مع أن المسرحية تطلعت إلى آفاق أكثر رحابة ، فالملالة ليست هذه الأسرة ، وليست قطاعا من المجتمع ، وإنما هي المجتمع كله ، المعلق بين القديم والجديد لم يحدد موقفه ، ولايستطيع أن يحدده .** هذه الجدية نلمسها في عبارات فارس أحيانا ، فهو يقول لأبيه : « اللي افهمه تعتبره خرابيط ، واللي تفهمه أنت اعتبره أنا خرابيط ، اهنيه العلة . . بيننا شيء يفصلنا بالنص . . زمن . . مكان . . طوفه . . ما أدري » !! وهذا حق ، ولكن هل يرتكز فارس على مفاهيم حضارية تتيح له عبور هذه الفجوة التي يلمحها بين جيله وجيل أبيه ؟! إن بناءه القشري وسطحيته الحضارية لا تتحمل ذلك ، وكم تمنينا لو أنه كان جادا أكثر مما كان . ولكن يبدو أن المؤلف آثر النهاية الحزينة ، فموضي انطوت على جرحها وحرمانها ، وفارس عجز عن إقامة حفل لأصدقائه في بيته ؛ لأن الأب صمم على عزل الرجال عن النساء في أماكن الاجتماع ، وأعلنت موضي إدانتها الكبيرة والقاطعة لأخيها فارس ، حتى دعته أن يشتري بعض الصوف ويجلس للتسلية بأعمال التريكو مثلها ، فكلاهما لايملك من حياته شيئا ، ولكن إذا كانت موضي ضحية التقاليد فمن الصعب اعتبار فارس ضحية لها ، لمجرد الاعتراض على حفل مختلط يريد أن يقيمه في بيته ، سنعتبره ضحية السطحية والعزلة عن البيئة .

إن الكسب الكبير الذي تمثله « الحاجز » في حوارها السلس ، وشخصياتها الواضحة المحددة ، وفي هذا الاقتراب المأمون من حركة المجتمع ، وقدرتها ـ في الوقت نفسه ـ على أن تكون مسرحية مشاهدة دائما بالرغم من مرحلية المشكلة التي تطرحها ، إذ استطاعت أن تنفذ من خلالها إلى مشكلة مستمرة في تفاعل الأجيال

وضرورته ، مع ما يسقط في سبيل هذا التفاعل من ضحايا عدم الفهم أو السطحية .

في هذه المسرحية نجد الأم أكثر حدة وتمسكا بالتقاليد وأميل إلى العنف بابنتها من الرجل الأب ، ونجد لغة النساء غير لغة الرجال ، وتميز كل شخصية بلغتها وتعبيراتها يكشف عن تميز طبيعتها وتكوينها ، فهي انضج أعمال الرشود ، وتعد من الأعمال المتقدمة في تاريخ الفن المسرحي في الكويت .

ولكن هل لانخفاض درجة وحرارة التمرد في شخصيات الرشود دلالة معينة ؟، إننا نرى مسرحيته الأولى تأخذ طابعا حادا حتى تطغى الأفكار على الشخصيات وعلى البناء الفني ، ثم نجد هذه المسرحية الأولى تنقسم إلى مسرحيتين تتوازن فيهما الفكرة مع الشخصيات ، ويعتدل البناء أو تحكم الحبكة نسبيا ، ولكن آخر مسرحياته : « الحاجز » ـ وإن لم تخل من التمرد ، نجد الأسلوب المسالم يطغى حتى يسقط أبطاله في السلبية والعجز .

فهل يعكس ذلك تشاؤم الكاتب ويأسه ؟

أو هو يرى ـ وقد جرب الحياة وجربته ـ أن التمرد يعود بالخسارة على الطرفين ، وأن المسالمة أجدى ، والتفاعل يثمر أكثر مما يثمر الصراع ، وأن الحياة تتسع للنقيضين ، ولا يعني ضرورة إلغاء أحدهما ؟

إن النظر في مسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم » التي كتبها بالاشتراك مع عبد العزيز السريع ، يؤكد المعنى الثاني بطريق غير مباشر ، فعلى حين نجد الإدانة في « الحاجز » تتجه إلى الجيل الماضي الذي يبدو متحكما وظالما للجيل الجديد ـ وهو جيل لم يخل من السطحية والسلبية ـ نجد في المسرحية التي كتبت بالاشتراك ينتصر الكاتبان للجيل القديم ، على الرغم من تخلف حياته في ظاهرها ، فإنه يبدو الأكثر

أصالة ، وارتباطا بالأرض ، وحفاظا على القيم . ولابد أن نعود إلى هذه المسرحية مرة أخرى .

ولقد اشترك الكاتبان ـ الرشود والسريع ـ في كتابة عملين آخرين : « شياطين ليلة الجمعة » التي حملا فيها على صور الزيف والنفاق والظلم الاجتماعي ، و « بحمدون المحطة » التي يمكن اعتبارها استمرارا للحملة على الزيف والمظهرية ، لكنها دافعت ـ ولأول مرة في مسرحية كويتية ـ عن زواج الفتاة الكويتية من غير أبناء وطنها ، وإن جاء الدفاع هشا في أساسه كما سنرى في مكان آخر . لكن الذي يعنينا هنا أن مشاركة السريع كانت بمثابة اقامة توازن بين روح التمرد والرفض الاجتماعي ، ومحاولة تحقيق شيء من متعة الفرجة وقوة الاستطراد ، وإن تخلخل هذا الاستطراد أحيانا حين يأخذ العمل المسرحي شكل لوحات متتابعة .

الفصل الثالث عشر

عبد العزيز السريع من النموذج الى القضية

قدم عبدالعزيز السريع للحركة المسرحية في الكويت خمس مسرحيات ،هي بتوالي ظهورها على المسرح : الجوع ، عنده شهادة ، لمن القرار الأخير ، فلوس ونفوس ، وهذه قدمها في فترة مبكرة ، وهي أول مسرحية كتبها بعنوان « الأسرة الضائعة » ، ولكنه احتفظ بها حتى أعاد كتابتها تحت هذا الاسم ، ثم : الدرجة الرابعة ، وهي استدراك أو مراجعة لمسرحيته : لمن القرار الأخير؟ ثم مسرحية « ضاع الديك » كما كتب ثلاث مسرحيات بالاشتراك مع صقر الرشود وهي : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم ، وشياطين ليلة الجمعة ، وأخيرا : بحمدون المحطة .

وهذه المسرحيات جميعا قدمها مسرح الخليج ، والكاتب عضو فيه ، ولكننا سنلمح فيها عمقا يتجاوز القول بأنها كتبت لممثل أو مجموعة من ممثلين أعدت الأدوار لهم إعدادا يتناسب وملكاتهم ومعرفة الكاتب بهم .

السريِّع أغزر كتّاب المسرحية في الكويت إنتاجا ، ليس بعدد المسرحيات التي قدمها ـ فهناك من قدم أعدادا أكثر ، والعدد لامفهوم له في الفن ـ وإنما بالعمق الذي تبلغه شخصياته ، فيمكن القول دون اية مغامرة : **إنه أول من كتب المسرحية الفنية في الكويت ، وإن كان مسبوقا بكتاب عديدين ؛ لأنه اكثرهم**

رعاية للأصول الفنية أولا ، ولأنه يقدم من خلال مسرحياته نماذج إنسانية لا تفقد خصوصيتها أي انتماءها البيئي ثانيا ، ولأنه أول من وصل الفن المسرحي في الكويت بالفن المسرحي خارج نطاقه المحلي ، فمد جسرا مع المسرح في مصر والشام من خلال طرحه لقضايا البيئة المحلية ، على مستوى من العمق الإنساني يسمح بتذوقها في مختلف البيئات ثالثا ، ولأنه عادل بين العمل المسرحي الذي يعني بالظاهر والمظاهر ، وسبر الأغوار بالتحليل وتتبع الانعكاسات المختلفة رابعا وأخيرا .

ولا يعني القول بأن السريع هو بداية خط المسرحية التحليلية القائمة على المعادلة بين القضية والنموذج الإنساني ، أنه التزم ذلك في كافة مسرحياته ، أو أن هذه المسرحيات قد سلمت تماما وتم لها الكمال الفني ، فلن تخطيء العين « لوازم » تتكرر عنده وتلح عليه إلحاحا شديدا ، فنكاد نجدها في أكثر من مسرحية ، كما لن يخطيء التأمل وجود نزعة محافظة تتهيب التطور وتخشاه ، وتؤثر الاطمئنان إلى الماضي وتحلم باستمراره ، مع أن الكاتب من جيل الشباب ، وهو على المستوى الشخصي يتقبل الجديد بل يسعى إليه ، وسنجد آية ذلك في محاولاته المستمرة أن يجدد في الشكل المسرحي وأن يفاجيء جمهوره بأشياء لم يتوقعها ، ولكن بناءه الفكري الداخلي ما تزال تحكمه التقاليد المتوارثة إلى حد بعيد ، نجد ذلك ـ على سبيل المثال مؤقتا ـ في حرصه على أن يكون الزوج دائما أو غالبا هو ابن عم الزوجة ، أو هما متحابان أو يجب أن يتحابا ، كما نجده غير راض عن نماذجه النسائية المتمردة أو القوية الشخصية التي تنتزع المبادرة من يد الرجل سواء كان زوجا أو أبا ، ولا يكتفي بأن ينتهي بمثل هذا الصنف من النساء إلى الإخفاق ويكرههن على الإستسلام لمشيئة الرجل ، الذي يبدو أكثر حكمة وتعقلا وصبرا ، وإنما يجعل الأب أو الأخ للزوجة يغري بها زوجها ، ويطالبه بأن يتشدد معها ويستعمل حقه وسلطته عليها كرجل ، فكأنه يرى الانتماء لجنس معين اقوى من القرابة نفسها . وسنراه يربط بين الثروة والضياع ، كما يربط بين الشباب والتمرد .

والسريع يتخذ شخصيات مسرحياته جميعا من الطبقة الوسطى في المجتمع الكويتي المعاصر ، هم تجار عادة ، أو موظفون جامعيون ، يعكسون خصائص البرجوازية من ميل إلى المحافظة والحرص على المظاهر الدينية ، وغلبة النزعة الفردية ، والرغبة في القفز فوق الحواجز الطبقية إلى الطبقة الأعلى ، أو اتخاذ مظاهر اكثر عصرية . إن تمازج هذه العناصر المكونة للخلق البرجوازي أو تعارضها في مسرحيات هذا الكاتب يكسب اعماله حرارة ، كما يكسبها صدق التعبير عن حركة المجتمع الكويتي في مرحلته الراهنة .

وقضية التطور الاجتماعي هي التي تشغل بال السريع في كافة اعماله المسرحية ، ولكنه لا يتناول هذه القضية على مستوى شامل مستقبلي كما حدث في « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ، أو على مستوى طبقي كما رأينا في بعض اعمال صقر الرشود ، وإنما يعرضها في مستواها الأسري ، فصراع الأجيال أو تعارض النماذج يبدو من خلال إطار الاسرة الواحدة الكبيرة ـ الحمولة ـ وهي تتفتت إلى أسر صغيرة ، أو هي تعتنق قيما جديدة ، ستؤدي إلى شيء مثل ذلك . وهذا التعارض في الغايات بين الفرد والأسرة ، عادة يبدأ كصراع ، وينتهي كتفاعل ، أي يبدأ جادا متباعدا ، وينتهي مسالما متمازجا ، وهنا يكشف الكاتب عن نزعته المتفائلة برغم موقفه المتخوف من هجوم التطور ، أو تقبله على غير وعي بكافة آثاره التي قد تكون وخيمة جدا .

وسيبقى السريع أكثر كتّاب جيله احتراما للثقافة والفكر ، ففي كل مسرحية شخص يحب القراءة ويقتني كتبا ، ويدافع في سبيل حبه هذا ، ويدفع ثمن حبه الذي قد يكون الاستسلام للهناء العائلي في مستواه المألوف ، أي الرضا بما هو كائن ، وله قصة قصيرة ذات طابع رمزي جيد تعكس أيضا هذا الاهتمام بالقراءة وبالكتاب[1] ، ولكنه في قصته القصيرة تلك يظهر يأسه من أن تكون المرأة محبة للكتاب والثقافة على حين قالت بعض مسرحياته بعكس ذلك .

(١) هي قصة «قطنان» انظر مجلة البيان ـ مارس ١٩٦٨ . وقد تضمنتها مجموعته القصصية : دموع رجل متزوج .

إن مشكلة التأليف المسرحي في الكويت ليست هينة ، وقد نادى بعض النقاد : أعطونا مؤلفا محليا نعطكم مسرحا ناجحا[١] ، وإذا كان المسرح نتاج مجموعة من القدرات الاجتماعية والاستعداد الحضاري فإن حصر المشكلة في التأليف يكون تعميما أو وضعا للجزء مكان الكل ، ويبدو أن النقد المسرحي في الكويت ـ وهو لم يجاوز الكتابات الصحفية ـ التزم جانب الاستجابة لنظام الصحيفة ، فهو يتابع كل مسرحية على حدة ، ولكنه نادرا ما يربط بين عمل وآخر ، أو يحاول استيعاب أعمال كاتب بعينه ،ومن ثم كثرت التعميمات أو الأقوال التي لم تبن على إحصاء وتتبع شامل . وهذا محبوب العبدالله يقرر أن معظم الشخصيات التي ظهرت في المسرحيات الكويتية ـ المؤلفة أو المعدة إلا فيما ندر ـ شخصيات جاهلة عديمة الثقافة ، غبية ومريضة . وبعد هذا التعميم ينتهي إلى نتيجة خطيرة وهي أن مسارحنا عجزت عن مواكبة التركيب الاجتماعي وتطور الفرد فيه ، ومن ثم عجزت بأسلوبها الكوميدي عن أن تعكس وجهة نظر اجتماعية أوفكرية ، إذ غلبها التأليف لجمهور معين إرضاء لرغباته ، ويرى أن هذا أمر خطير ، لأنه يقذف بالحركة المسرحية بعيدا عن كل مفهوم فني[٢] . وفي مكان آخر يعلن أن المسرح قد سجن نفسه في موضوع واحد ، فالتزم دون وعي بالدفاع عن قضايا لم تعد مما يطلق عليه أحيانا قضايا اجتماعية ، وبذلك صار أقرب إلى دور اللهو ولم يعد صاحب دور اجتماعي أو جمالي فني[٣] ، بل يقول إن المسرح للآن ـ أي في تاريخ كتابة المقال ـ لم يستطع أن يكتسب الهوية الكويتية ، وبقيت صورته ناقصة في الإطار ، وهذا بالطبع يشده إلى عدم القدرة على تجاوز المرحلة المحلية إلى آفاق إنسانية أكثر رحابة[٤] . ونحن لا نعترض على تشدد هذا الناقد في صد موجة الفن

---

(١) حسن يعقوب العلي ـ مجلة الرسالة ١٩٧٢/٢/٢٦ .
(٢) مجلة اليقظة ١٩٦٨/٦/٢٤ .
(٣) مجلة اليقظة ١٩٦٩/٤/١٤ .
(٤) مجلة اليقظة ١٩٦٩/٢/١٧ .

السطحي عن المسرح في الكويت ، وبخاصة انه فن ـ برغم مضي ربع قرن ـ ما يزال ناشئا ، وانحرافه عن القيم الفنية والفكرية الجادة يقضي على النبتة في مهدها ، ولكننا تمنينا **لو أن هذا النقد الجاد التفت إلى « ظاهرة » عبدالعزيز السريع ، ونحن نعتبره ظاهرة في الحركة المسرحية الكويتية ، لأنه بدأ واستمر وتطور ، أي انه تميز بأسلوبه ودأب عليه ، وإذا كان من حقنا ان نقرأ المستقبل فإننا نزعم أنه سيوجد تيارا من الأعمال الجادة تفضل هذا الأسلوب ، وسيؤثر في الجمهور باستثارة مكنونه الحضاري حتى يحق لهذه الأعمال أن تعيش وتستمر .**

ويرى إسماعيل فهد إسماعيل أن المسرح في الكويت طرح القضايا العائلية ، لا القضايا المعاصرة ، ثم يقترح أفقا تتحرك ـ أو يجب أن تتحرك ـ فيه مسرحية المستقبل ، بقوله : « نحن بحاجة إلى الشجاعة ، والشجاعة لا تأتي إلا عن طريق الالتزام ، والالتزام يأتي عن طريق معاناة العلاقات السائدة وفهمها ومحاولة تخطيها ، والفهم لا يجيء إلا عن طريق الثقافة . من من مؤلفينا جسر على طرح قضايا الانهيار الحضاري الذي نعيشه ، من منهم طرح قضايا تمزق المجتمع الكويتي سواء بسبب القفزة البترولية ، والتناقض الذي برز بوضوح بين الفكر والممارسة ، إضافة إلى تحول المجتمع الكويتي من أكثرية إلى أقلية نتيجة لحلول الوافدين بين ظهرانينا ، من منهم فكر أن جزيرة قبرص ثانية ستتجسد بأبعاد واضحة بعد عدد مجهول من السنوات في منطقة معينة من وطننا العربي ؟! « دعونا نبتعد عن السياسة » قولة سائدة لدى مثقفينا . السياسة والأدب صنوان لا غنى لأحدهما عن الآخر[1] » ، وسنرى أنه باستثناء الجانب السياسي ، يمكن أن نجد الإجابة على كافة التساؤلات من خلال مسرحيات السريع ، التي نعرض لها الآن لنبرز ما أجملناه .

١ ـ « الجوع » هي أولى مسرحيات الكاتب ، وهي تعكس ـ ومن البداية ـ وعيه

---

(١) مجلة اليقظة ٢٨/٩/١٩٧٠ .

بحركة المجتمع ونزعته التحليلية ورصده للنماذج الهاربة التي سيؤثرها برغم صعوبة تصويرها وسبر أغوارها المعقدة الغارقة في الغموض .

يبلور عبدالله ـ أحد أشخاص المسرحية ـ قضيتها بقوله عن رفاق المقهى العابثين دائما : « هذيلا ناس مرت عليهم فترة قاسوا فيها ، كانوا يكافحون كفاح الأبطال ، ويعيشون بصراع من اجل لقمة العيش لهم ولعيالهم ، ولما توفرت لهم أشياء كثيرة ، أكثر من لقمة العيش ، فقدوا اللذة في الصراع مع الحياة ، وقعدوا عايشين على الهامش ، وهذي مأساتهم ، ما عندهم استعداد لأبعد من لقمة العيش ، وأجمل اللحظات اللي يعيشونها الحين ، هي اللحظات التي يقضونها هنيه ، أو اللحظات اللي يستلمون فيها إيجار البنايات مثلا ، أو اللحظة اللي يروح بعضهم يتزوج فيها بنت صغيرة » .

إننا لا نعرف شيئا عن عبدالله ، وهو على أي حال شخصية ثانوية ، فلا ندري هل يسمح مستواه بطرح القضية بمثل هذا التركيز والوضوح ، ولكنه ـ على أي حال ـ حاول تحديد إطار مشهد الافتتاح في المسرحية ، الذي اطلعنا على عدد كبير نسبيا من شخصيات عابثة على المقهى لاتجد ما تفعله ، فهي مثال للضياع الاجتماعي والضحالة الفكرية والنضوب الروحي ، ولعل الكاتب قد أحس بتمرد عبدالله ومسارعته إلى الكشف عن مضمون المسرحية ، فأعاده إلى الصمت ، وأجرى حوارا ـ هو الذي يتمشى مع البناء المسرحي ـ بين الصديقين أبي علي وأبي سالم ـ يعطي المغزى نفسه بأبعاد أكثر عمقا وجاذبية ، وذلك حين تستدعي الذكريات :

«أبو سالم : الله يقطع النوخذة اللي ويانا ، ما حاجة أذكر اسمه ، يوقفني ساعتين بلبلة الفايلة أهف عليه علشان ينام .

أبو علي : (يضحك) سلط الله عليه ، لكن تدري ، والله ذيك الأيام أحسن

من الحين ، الحين الواحد ما يتحرك منية وإلا منيه[1] إلا جاه الوجع من كل صوب .

أبو سالم : لكن يابو علي . . . لو الحين يعطونك ملك الدنيا ترد تشتغل بحار ؟

أبو علي : لا يابوي . . . تعلمنا على الربادة[2] الحين ، ماكو فايدة . . بردت لحمتنا .

أبو سالم : الخير واجد الحمد لله .

أبو علي : لكن تدري . . . والله ما لهم طعم الفلوس الحين . . أول إذا حصلت لك كم روبية تستأنس وتفرح وتمشي وانت رافع رأسك فوق مثل الديك ، الحين الآلاف ما تهمك ، لأنها جت بدون تعب .

أبو سالم : لاتقول بدون تعب ، تعبنا هذاك ، الله جازانا عليه . . . » .

هـذا هو « الأساس النظري » للمسرحية ، ونعني أنها لم تشغل نفسها بالكشف عن وجه التناقض أو المقابلة بين جيلين أو حياتين ، وإنما اتجهت فورا إلى تتبع مظاهر « الجوع » في البيئة ، ليس جوع البطن ، وإنما الجوع الأعمق ، لأنه جوع العقل وجوع القلب ، وهو قارس ملح ، ولكنه لا يجد شبعا ، فالفراغ يهيمن على كل شيء ، والأشواك تحول بينه وبين الانطلاق ، أشواك عدم الثقة ، والخوف والأنانية .

هذاماتنتهي إليه حياة «داود»في إطاره الأسري، المحدود بأبيه وزوج أبيه الشابة (شريفة) واخته (فاطمة) على أبواب العنوسة ، وأخيه الصغير- لأبيه - المريض بالقلب .

داود شخص عصابي ، مسرف الحساسية ، يظنه البعض مجنونا أو على حافة

---

(١) من هنا .

(٢) الربادة : الكسل .

الجنون ، وهو يرى نفسه شخصا قد اجهضت حياته بفعل الجهل وغلبة منطق الثروة، ولا يطلب من الآخرين إلا أن يدعوه يصنع حياته كما يشتهي ، ولكن هل تتركه الروابط الاجتماعية التقليدية ، والمخاوف الغريزية المنتشرة في مجتمع اللهاث وراء المغانم أن يفعل ما يريد ؟

إن أفراد الأسرة جميعا يتحركون ، كل من مصالحه الخاصة ، غير عابىء بالآخرين ، فالأنانية والفردية على أشدها ، والعواطف النبيلة والأواصر المحكمة ، بالوراثة والمعاشرة ، يعريها الكاتب بقسوة ليكشف دوافعها الكثيبة في اعماق النفس التي لا تتردد - حين تتعارض المصالح - في التضحية بالآخرين . نحن إذا أمام طراز جديد من الموضوعات لم يسبق إليه غير الرشود في « الطين » ، وإن تناوله من زاوية مختلفة ، ففي « الطين » نجد الشر الإنساني المتأصل ، وفي « الجوع » نجد الشر الإجتماعي المستفز بعوامل الضغط من رتابة البيئة وسلبيتها وقسوتها ، والقضية المطروحة وجودية في أساسها ، وجودية في تعريتها للزيف ، وربما كانت وجودية أيضا في انتصارها للحرية الفردية ، والاستقلال بصناعة المصير في غاية المطاف .

التقاليد الاجتماعية الراسخة بكل ثقلها هي مصدر الجوع العام في المسرحية ، جوع البطن إلى الطعام الذي يمثله العامل العراقي نعيم ، وجوع القلب إلى الحب الذي تمثله فاطمة ، الأخت على أبواب العنوسة ، وجوع الروح إلى الحرية والمعرفة يمثله داود ، وهم يناضلون ، كل بأسلوبه ، لانتزاع حقوقهم ، فالعامل يناور ويعمل ولا يستجدي ، وفاطمة تمزق قناع الحياء المصطنع وتصارح أخاها داود بأنه لابد أن يتزوج ولو مضحيا من اجلها ، لأن اباها لن يزوجها إلا إذا تزوج أخوها ، ويعترض داود من منطق الحرية والبحث عن قيمة لإنسانيته المعطلة .

داود : شوفي ، أنا ما عندي استعداد أضيع حياتي مرة ثانية ، يكفي إني فشلت بدراستي وطلعت من المدرسة ، ما أبي افشل بزواجي ، أنا ما اقدر

أضحي ، حتى لو كان علشانك أنتي . . فهمتي .

فاطمة : شفهمت . . شتبيني افهم أنانيتك ، تبيني افهم إنك ما عندك رجولة ، أنا اختك ، أنا عرضك ، أنا إذا قعدت ما تـزوجت دمرت حيـاتك ولعبت بشرفك .

داود : بس يا لعينة .

فاطمة : تبي الناس تأشر عليك بالشارع ، وتقول هذا أخو فلانه .

داود : انجبي (يصفعها) ما كنت أظن عندك الجرأة على هالكلام يا لعينة .

فاطمة : هذا عيبكم ، تحسبون خواتكم مـلايكة ، احنـا بشر . . مثلكم . . مثلكم بالضبط ، لنا قلوب وعقول ومشاعر[1] .

الأب : (يدخـل) شفيكم . . شكو . . . شفيكم . . . تصـارخون ، كله شركم براسكم .

فاطمة : احنا عيالك يايبه . . كل اللي فينا منك أنت » ،

في هـذا المقطع نجـد تعارض الإرادتـين ، ولكن الحريـة لاتكون نقيضـا للحرية ، فمن أين جاء هذا التعارض بين داود الذي يريد أن يشق طريقـا من

---

(١) تأثر الشاعر علي السبتي بكلمات فاطمة ، فاقتبسها مقدمة لقصيدته التي صدرت بوحي من موقف فاطمة ، وسماها : « الجوع والتمرد » ، على انه لم يلتزم صورة فاطمة في المسرحية ، وهي ضحية والدها وأخيها ، وإنما جعلها ضحية الجمود الطبقي والغرور الاجتماعي ، إذ قال على لسانها :

لا يا أخي . . لسنا جلاميدا . . حديد
نحن البنات لنا مشاعر مثلكم . . نبغي . . نريد
نهفو الى البيت السعيد .
للزوج يؤنس وحشة القلب الكئيب .
للطفل نسقيه المحبة والرجولة والحليب
. . . . . .
أنا لن أكون ضحية لخرافة الأصل الرفيع
سأخط دربي بإختياري . . سوف أشبع
لن اظل يميتني ظمأ وجوع
(مجلة صوت الخليج ١٩٦٤/١١/٥).

صنعه ، وفاطمة التي تريد أن تتزوج حبيبا قلقا يبحث عن حقيقته أيضا ، اي انه بالطبيعة سيكون محل رضاء داود ؟ إن « الأب » هنا يأخذ دور القوة الضاغطة التي تفسد كل شيء ، وداود يكشف عن دوافع أبيه في ضرورة تزويجه قبل فاطمة ، فهذا الأب قد تزوج فتاة في سن ابنته ، ومن ثم لن يسمح لفاطمة ان تغادر البيت إلى زوجها المرتقب ويدع ابنه الشاب وحيدا مع الزوجة الشابة ، فكل منهما يحرس الآخر ، حتى تأتي زوجة داود لتكون حارسا عليه ، ولأن الأب ثري ، وقوي بصلاته الاجتماعية ، فهو دائما على صواب ، ولتذهب أماني داود بالحرية وأحلام فاطمة بالزواج والهناء العائلي إلى الضياع .

٢ ــ إن اختفاء روح الأسرة الواحدة من المجتمع الجديد على المستوى العائلي والمستوى العام ، بما فيه علاقات العمل ، هو ما يشغل السريع في كافة أعماله ، و « داود » ـ الشخصية الرئيسية في « الجوع » ـ هو أول المتمردين على مجتمع المواضعات الثابتة والأصول الراسخة ، ثار بكل فرديته وأشواقه ، وانتصر في النهاية وإن دفع ثمنا باهظا . أما « يوسف » ـ بطل مسرحية « عنده شهادة » ـ فقد اختلف كثيرا في مصيره ، وإن اتفق مع داود في الكثير من ملامح ثورته .

« يوسف » ينتمي إلى عائلة عريقة في الأدب العربي ، تمتد جذورها إلى نحو مائة عام ، هي عائلة شبابنا الذاهبين إلى أوروبا للدراسة ، المشدوهين بالحياة والنظم والتقدم الأوروبي ، المعجبين بذلك كله إلى درجة رفض بيئتهم والسخط عليها . يبدأ هذا الخط في أدبنا العربي بذهاب « علم الدين » يتبعه ولده « برهان الدين » إلى فرنسا مع السائح الانجليزي سنة ١٨٨٣ ، في رواية علي مبارك ، ثم ذهب « عيسى بن هشام » و « الباشا » في أوائل هذا القرن في رواية المويلحي . ولكن هؤلاء الرجال ذهبوا إلى أوروبا للمشاهدة والمقارنة والدعوة إلى الأخذ عن أوروبا بتحفظ وتعقل . أما « محسن » ـ عصفور من الشرق ـ فقد جعله الحكيم

إنسانا يبحث عن اليقين في عالم غص بالنظريات والنظم المتعارضة ، وذهب « أديب » طه حسين ولم يعد ، دمرته تلك الحضارة الغربية في موطنها ، وحين نصل إلى الأربعينيات يولد الفتى « المتأزم » الذي يذهب إلى هناك ليدرس ويعود ، وهو يعود محتجا رافضا ، متمردا محطما ، لايستثني نفسه من الأشياء التي تستحق التحطيم . يبدأ « إسماعيل » هذا الاتجاه في قصة « قنديل أم هاشم »ليحيى حقي ، ثم يكمل « خالد » صاحب « مليم الأكبر » - رواية عادل كامل - ثورة إسماعيل ، الذي رأى أنه تراجع إلى مسالمة لا تجدي ، فاستمر خالد في ثورته حتى انتحر أدبيا حين وجد نفسه في عزلة عن مجتمعه المتخلف الذي لايثورعلى ما يعيشه من حطة وتخلف .

يوسف - عنده شهادة - وهي شهادة من انجلترا ، فكيف لا يتملكه الغرور ، أو الزهو ؟، وكيف لا ينظر إلى كل شيء هنا على أنه قاصر وفي غير مكانه ؟ إن غربته المكانية والعقلية انتهت إلى أن صارت غربة روحية ، فاستحالت ثورة مدمرة غير بناءة ، ثورة سلبية هدفها حماية الذات على قاعدة من الأثرة والأنانية . يوسف هو أشبه بإسماعيل بطل قنديل أم هاشم (على الرغم من تصريح الكاتب بأنه لم يقرأ رواية يحيى حقي إلا بعد أن كتب مسرحيته) وتقارب الأفكار والحلول ليس شيئا نادرا ، وبخاصة إذا كانت المشكلة واحدة ، وإذا كانت البيئتان متقاربتين أو تجتازان ظروفا مرحلية واحدة ، ولاشك أن ذلك كله متحقق بنسب متفاوتة . على أن المشكلة في « قنديل أم هاشم » أكثر شمولا ، إذ تتجه إلى مناقشة معنى الحضارة وموقف المثقف الحديث في البيئات المتخلفة من تراثه وحمله الثقيل . أما في « عنده شهادة » فقد انحصرت القضية في علاقة المثقف بالبيئة ، ولكنها حققت ميزة أخرى من خلال الشكل الدرامي الذي تفوق كثيرا على الشكل

---

(١) انظر عن موقف أدبائنا من الحضارة الأوروبية : « الواقعية في الرواية العربية » للمؤلف ص ٤١١ - ٤٢١ .

القصصي عند يحيى حقي ، وهذه الميزة هي الارتباط بالواقع اليومي والتعبير عن كافة معطيات البيئة ، بعدم احتكار « يوسف » للأضواء ـ كما احتكرها إسماعيل في قنديل أم هاشم ـ وإنما شاركه بنفس الدرجة تقريبا أخته حصة ، وأخوه أحمد ، وصديقه عبدالرحمن ، وأبوه ، بنسب متفاوتة ، لكنها انتهت إلى اتساع الشريحة المطروحة للتحليل ، فبدت المسرحية أكثر إقناعا وصدقا ، وتعبيرا عن نزعتها الواقعية ، فلم يكن تكثيف القضية فكريا هو همها الأول ، وبذلك ظلت وفية لتقاليد المسرح ، ظلت مسرحية ناجحة .

ذهب يوسف إلى لندن للدراسة ، وقد عقد على ابنة الجيران فاطمة (اسم فاطمة أثير عند المؤلف مكرر في أعماله ، ولكن ذلك صادف أن فتاة قنديل أم هاشم اسمها فاطمة أيضا ، وأن اسماعيل خطبها قبل سفره وعاد ليتركها معلقة تجتر أملها المحروم كما حدث هنا) وغاب سنوات وعاد يحمل الشهادة العالية ، ليعيش عزلة رهيبة رافضا العمل ، كما رفض إكمال زواجه بزفاف زوجته إليه .

والسريع لايؤثر النماذج السهلة المسطحة الضحلة بلا غور ، وإنما يحاول أن **يصور الأعماق الإنسانية بما تضطرب به من تداخل وغموض وتناقض ، ولهذا لايسهل إرجاع شخصياته ـ من هذا القبيل ـ إلى صفة واحدة ملازمة كمفتاح لها ، بالعثور عليه يمكن حل كافة معضلاتها . هكذا نجد « يوسف » مزيجا من التمرد والرغبة في الإصلاح والثقة بالنفس والغرور والانتهازية معا ،** فهو يرفض أن يصير موظفا تحت رئيس لايعرف كوعه من بوعه ، ويرى البطالة خيرا من وظيفة يحتقرها ، فإذا قال له أخوه : « أو بالأصح تتعالى عليها . . أنت تبي رأسا تصير وكيل وزارة » بادر على الفور : « ووكيل الوزارة أحسن مني ؟ . » هنا تمتزج مشاعر الغيرة على العمل وكفاية القائمين به والاحتكام إلى القدرات الخاصة ، بالرغبة في الاستئثار بالوظائف العليا وكأنها غنائم توزع . وهنا يهاجم الكاتب ـ بلسان أحمد أخي يوسف ـ غرور المثقفين بشهاداتهم ، واعتبارها دليلا كافيا على قدرتهم وأهميتهم دون أن يعملوا شيئا يؤكد ذلك ، وأنهم سلبيون مدللون ينتظرون

التشجيع والتزكية دون أن يبذلوا جهدا ، وهم في تمردهم على الواقـع المتخلف يكتفون بذمه ومهاجمته ثم يسقطون في السلبية ، فلا يعملون عـلى تغييره وكـأن واجبهم ينتهي عند إظهار السخط عليه ورفضه ، المثقف هنا يعتبر حصوله على « الشهادة » نهاية « جهاده » الذي يجب أن يجني ثمراته على الفور ، لابداية حياته التي هي اختبار مستمر لجهده وقدرته على الإفادة مما تعلم .

وقد أحسن الكاتب حين جعل يوسف من أسرة غير متخلفة ، هي أسرة متطورة إلى حد كبير ، سنجد أخاه « أحمد » أكثر مرونة منه وفهـما ، ويحاوره من منطق قوي ، ويسلك معه سلوكا حكيما ، وكذلك سنجد أخته حصة التي أذهلته بأن ألغت من خياله فكرة تخلف الفتاة الكويتية ، فهي تسرد له أسماء الأدباء الذين قرأ لهم هناك ، ويحسب أن المعرفة بهم حكر عـليه ، وهي تسدد خطواته وتحرس تصرفاته النزقـة وتواجهـه بشجاعـة وتلزمه الحجـة ، وقد نـظر بعض الناقـدين الصحفيين إلى دور « حصة » على أنه خطأ في التركيب الفني للمسرحية ؛ فكيف تساهم أخت يوسف في القضية أكثر من صاحبها نفسه ، وتستمر في النضال من أجله بعد أن توقفت جهود الأب الذي طرده والأم المريضة والأخ الذي كف عن ملاحقته ، ويرى الناقد أن ذلك يرجع إلى أن « حصة » كانت مهجورة بصورة ما ؛ إذ كان زوجها مسافرا ، فانتقل تمردها إلى موقفها من أخيها[1] ، وسنقبل التعليل ولكن لن ننظر إلى دور حصة كمصدر لتخلي صاحب القضية عنها ، فالتركيز على « حصة » مقصود لإغناء الفكرة ، إذ كان يوسف رافضا للوظيفة غرورا بشهادته ، واستنكارا لأن يرأسه من هو أقل منه كفاية فيما يرى ، كما كان رافضا لاتمام زواجه من فاطمة ، إذ يستنكر من نفسه أن تكون هذه الفتاة (الجاهلة) موضع عواطفه وحبه ، وقد اهتم الكاتب بهذه القضية الأخيرة حتى اكتفى بها عند النهاية ، وربما أدى ذلك إلى ضيق القمة عند نهاية المسرحية مع اتساع القاعدة ، إذ اكتفى بحل

---

(١) مصباح ـ مجلة صوت الخليج ١٩٦٥/١٢/٩ .

مشكلة الزواج ، ربما اعتبر مجرد الارتباط بالمرأة رمزا للخصب وتقبل الارتباط بالوضع العام ، ومن ثم تكون مشكلة « العمل » قد انتهت ضمنيا . « حصة » إذاً جزء أساسي من مستندات الدفاع في قضية المرأة الكويتية ، وجدارتها بابن بلدها ولو كان عنده شهادة من لندن ، ولو كان مريضا بالحضارة الغربية فهي القادرة على شفائه . ولم تكن أسرة يوسف وحدها غير متخلفة ، بل نجد ذلك كانطباع عام برغم تنديده برؤساء العمل الذين لايجيدون اللغة الإنجليزية ، فعبد الرحمن صديقه وشقيق خطيبته فيه مرونة الشاب المثقف العصري الذي يتجاوز ذاته من أجل أخته وصديقه ، ويطرح الحساسيات الموروثة جانبا ، فلايتردد في محاولة استنقاذ مصير أخته ، مضحيا بتقاليد البيئة . وهنا كان السريع أكثر منطقية وواقعية من يحيى حقي ، في قنديل أم هاشم ، فإسماعيل - ابن الحارة المظلمة في حي السيدة زينب - بدا عند عودته وكأنه ليس أمامه خيار ؛ فالفجوة بين ماكان فيه وما انتقل إليه لايمكن عبورها بسهولة ، لقد بدت له قضية الإصلاح والتطور ببيئته المتخلفة وكأنها تحتاج إلى جهد الأنبياء ، وهو ليس نبيا ، أو هي قضية صدر فيها الحكم بالفشل مقدما . أما يوسف فالأمر معه يختلف كثيرا ، فهو لم يواجه مجتمعا متخلفا ، وإنما واجه مجتمعا مختلفا ، وبذلك كان العبء عليه وحده في أن يتنازل عن غروره وإعجابه المبالغ فيه بالحياة الغربية ، وأن يحاول التكيف مع واقعه الجديد ، وهذا كله من شأنه أن يذكي عوامل الصراع في نفسه ، وأن يجعله أكثر تمزقا وترددا ، ولكن الكاتب لم يستثمر هذا الجانب على نحو جيد ، فسقط يوسف في السلبية والتردد ، حتى أزالت أخته مخاوفه ، وجذبته إلى منطقة النور ، ومن ثم - في النهاية - بدأ يشارك في صنع مصيره بإيجابية حتى تحقق له ما يريد .

ويوسف - مع التفات الكاتب إلى مشكلته العاطفية وإهمال العمل مع أهميته كقيمة إنسانية - ظل نموذجا إنسانيا بأبعاده العميقة والصادقة معا ، فهو صورة المثقف العربي - في كل أرض عربية - قطع أشواطا من التطور والتثقف منفردا ، وعاش تجربة اجتماعية مختلفة ، ثم عاد إلى بيئته القديمة الثابتة ، فعاش ممزقا بين

إيمانه العقلي بالحضارة الغربية المادية ، وسلوكه العملي المتهاوي المجذوب إلى موروثاته الروحية وأنماط الحياة في مجتمعه التقليدي . فيوسف قد عشق الحياة الغربية ويراها هي الحياة وما دونها وهم وعبث ، حتى يقول لأخيه : « روح أوروبا . . . إذا رحت هناك تعرف حقيقة حياتك اللي تعيشها . . . أنا شفت السعادة هناك . لكن بعد ما جيت تحولت إلى هباء ، مالقيت شيء أمامي . . . كل شيء على حطته » . ولكننا سنقول له مع أخيه : « تبي يحدث تغيير بدون ما تساهم فيه ؟! » ؛ فالحق أننا أمام شخص ـ في مراحله الأولى الطويلة ـ رومانسي هارب يحلم بالتغيير ولايصنعه ، وهذا النموذج من حصاد حياتنا الجديدة التي يتنازعها ماضيها السلبي وطموحها القلق المتلهف ، ولكنه ـ كنموذج ـ قد لفظته الحياة الأوروبية من أجيال ، فلم يعد فيها مكان للهاربين الحالمين ، ومن ثم نقول إن إعجابه بأوروبا مجرد إعجاب عقلي أو نظري ، هو نفسه لم يستوعبه ولم يعمل به ، وإلا لكان أكثر شجاعة وإصرارا . بل إن يوسف يجمع في عقله وسلوكه بين النقيضين ، ولايرى حرجا في ذلك ، فمع تعلقه بالمثل الأوروبية نجده أسير نظرته السلفية الجامدة إلى المرأة في وطنه ، فلم يحاول الاتصال بخطيبته ليتعرف على واقعها بعد غيبته ، ولم يجد في نفسه إحساسا بالالتزام للوفاء بوعده لها ، وهذا كله مما يستدعيه منهج الفكر المتقدم الذي يدعيه ، بل هو لايجد حرجا في تجاهل فتاة لم تسيء إليه ، وتركها معلقة ، وتكشف أخته حصة عن هذا التناقض ، فتقول دفاعا عن فاطمة : « ماتبيها خلصها . . حرام عليك تعامل الناس بهالقسوة . . أهي ماهي ملكك . . عصر الجواري والحريم راح يا يوسف . . وأنت إنسان متعلم . . عندك شهادة . . ما تعلمت تحافظ على مشاعر الناس وتحترمهم ليش» ؟!

وسواء كان يوسف ممزقا من الداخل ، أو مجرد نموذج للسلبية الخاملة التي ترى نفسها ناضلت لمجرد أنه حمل شهادة دراسية ملأته بالغرور والعقد تجاه بيئته ، فإنه انتهى إلى هذه الصورة التي وصفتها أخته حصة ، أي أصبح بعيدا جدا عن الموقع النظري الذي احتله بحصوله على الشهادة ، وحين خرج من مرحلة التردد

اعترف بذلك علانية وراح يردد بأنه يحتقر نفسه ، لأن الجميع تدخلوا لإنقاذ حبه ، ما عداه هو صاحب القضية في أساسها ، ومن ثم انتهى إلى أنه « **صاحب الأمر ولازم أتصرف** » . **وفي هذه المرحلة من المسرحية نجد سلوك والده يتغير ، فيعامله كمريض نفسي** ، أو شخص عديم الثقة في نفسه ، ويريد أن يعالجه بإتاحة فرصة له ليتولى أمرا وينجح فيه ، على حين كان يعامله من قبل كفتى مغرور وعنيد ، فإذا كان قسا عليه في البداية حتى طرده من البيت فإنه الآن يتخلى عنه في الظاهر ، ويتركه ليناضل من أجل حبه . لكنه يدور ليعاونه خفية على أن ينجح مسعاه ، يقول الأب للأم : « تبينه يظل مطرسة ، ما تبينه يصير رجال ويتسنع[1] . . أنا سويت هالشكل إلا أبيه يجتد ويعرف شلون يسنع أموره بإيده ، أنا ما أبيه يعتمد علي ، ماني دايم له ، علمناه وربينا وخلاص » . هذا المنحنى في المسرحية قد خدم جانبا وأضعف جانبا أكثر أهمية ، وذلك أنه جعل من يوسف شخصية نامية قابلة للتطور من خلال هذا التغير أو الانقلاب الذي حدث في علاقته بالبيئة ، ولكن الجانب الذي ضعف هو ثقتنا بإمكانياته المستقبلة ، فهو برغم تصالحه مع البيئة في صورة رضاه عن زواجه وسعيه لاستنقاذ خطيبته التي أهملها طويلا ، ظل رخو القوام ضعيفا ، وكنا نحب أن نراه صلبا في مبادرته ، كما رأيناه صلبا في معاندته ، كما كنا نحب أن يحدث هذا التغيير على مراحل وبالتدريج ، لا أن نشاهده كانقلاب في شخصه عندما تمكنت أخته من انتزاع مخاوفه وتطمينه ، فهذا الانقلاب شبه الفجائي يجعلنا نرجح أننا أمام شخص يعيش حالة نفسية خاصة ، مع أن قصد المؤلف من البداية كان واضحا في تشكيله للفصلين الأول والثاني ، ولا يحتمل إلا اعتبارا واحدا مؤداه : أن يوسف ربيب الثقافة الغربية الذي عاش تجربة الحياة في لندن لم يعد واثقا من إمكان معايشته لنظام مختلف ، إيمانا منه

---

(١) ومعنى قول الأب : أتريدينه أن يصير أضحوكة ، ألا يصير رجلا عارفا بالأصول ؟!

بأنه نظام متخلف ، فإما أن يتربع على قمته كعنصر ممتاز ومتفوق وإما لاسبيل إلى المصالحة .

* * *

٣ ـ وحين يكتب عبد العزيز السريع مسرحيته الثالثة « لمن القرار الأخير ؟ » فإنها لن تكون نقيضا لما كتب من قبل ، ولن تكون تكرارا ، وإنما هي استمرار لاهتمامه الخاص برصد مظاهر التغير في البيئة ، وصراع أو تفاعل الأجيال من خلال نماذج متعددة ، تجمعها سمات وتفرق بينها سمات ، مع استمرار القضية ، وهذا القول يمكن أن يكون إطارا لكل ماكتب للمسرح .

وهذه المسرحية كسابقتيها ، تمتزج فيها الشخصية بالقضية ، والشخصية هنا هي وليد ، والقضية هي طموح الجيل الجديد إلى الاستقلال بحياته ، وحق التجربة والخطأ ، والثمن الباهظ الذي يدفعه ماديا ومعنويا لتعلم حياة الاستقلال ، وأيضا هي تأريخ لميلاد « الأسرة » بشكلها العصري ، وهذا فرق أساسي بين وليد هنا ، وداود (الجوع) ويوسف (عنده شهادة) فالمشكلة الظاهرية المتشابهة هي البحث عن الذات والرغبة في الانفراد بتقرير المصير ، ولكن عمق القضية يكشف عن معان أخرى تختلف كثيرا . في البداية نجد ثريا في بيت والدها ومعها زوجها ، وقد عزمت أن تستقل وزوجها بحياتها ، فلا تعود إلى بيت أسرته ، ووليد يوافقها ولكنه غير مقتنع داخليا بقدرته على ذلك ، وتعلن ثريا أنها إنما تريد أن تصير سيدة بيتها لتسعد زوجها ، ولكن الذي تحقق حين تم ما أرادت هو التسلط على وليد ، وبعثرة مرتبه المحدود في شراء السيارات وإقامة الحفلات ، وتضمر ما هو أكثر من ذلك من ألوان الترف التي لايستطيعها ، وهنا يثور وليد بعد استسلام طويل ، فيخيرها بين الرضا بالواقع أو العودة إلى بيت أبيها وحيدة منبوذة ، ويرفض العودة بها إلى بيت أسرته ، كما يرفض الاستجابة لأحلامها المبالغة ولو بمساعدة والدها أو والده ، وحين ترى تشدده لا تلبث أن تلين وتقره

على مبدئه وهو تحمل تبعات الاستقلال عن الأسرتين الكبيرتين .

تختلف وجهات النظر في تفسير هذه المسرحية ، وفي طبيعة الشخصية موضع الاهتمام فيها ، فيرى صالح حمد في مقال بعنوان : « مسرحية تبحث عن قضية» أن مسرح الخليج قد تميز عبر أغلب انتاجه بأنه مسرح غاضب ، يظهر غضبه في تمرد الشخصيات التي يقدمها ، ويجمع بين مسرحيات عبدالعزيز السريع وصقر الرشود بأنها انفصال عن الواقع الذي يعيشه المجتمع ، وتمردات متواصلة عليه ، أي أنهما كانا يحاولان طرح أخلاقيات جديدة عبر مفاهيم جديدة . لكنه يرى ـ بعد ذلك ـ أن نكسة ٥ يونيو قطعت الطريق على هذا اللون من المحاولات ، إذ انتقل الذهن العربي إلى معاناة جديدة . ثم يطرح تساؤله قائلا : فهل لمن القرار الأخير ـ تمضي في تيار تصوير النكسة ومتطلبات المرحلة ؟ ربما . فالناقد لايجزم على الرغم من تصوره لجوهر القضية في المسرحية بأنه صراع العائلة الصغيرة التي تعاني من سطوة العائلة الكبيرة ، التي تختلف معها في مستوى الحياة التي تعيشها ؛ أي ماديا ، وفي أسلوب الحياة التي تريدها ، أي اجتماعيا وفكريا ، ولكن الأسرة الصغيرة مفتتة ، ومن ثم تعجز عن مزاولة استقلالها حتى تتحد وتمضي في طريق الحرية وبعيدا عن الوصاية . على أن الناقد الذي طرح هذا التصور لايتحمس له ، ويرى أن المسرحية لم تستطع أن توحي بهذا الاستنتاج ، وهذا يعني في رأينا أنه هو الذي تعسف في فرض تصوره الخاص ثم نقضه ، ثم يعود فيقول : إن المشكلة في نظر المؤلف ـ أي مؤلف المسرحية ـ فقدان قضية يعيشها المجتمع . وينتهي إلى نتيجة يطرحها في صورة تساؤل جديد فيقول : « فهل أراد المؤلف أن يقول إن الاهتمام بالصغائر اليومية أضاع الاهتمام الكبير ؟ »[1] .

أما نعمان عاشور فإنه يلخص المسرحية ، ثم ينتهي تلخيصه بما يرجح القول بأن المسرحية تعبير عن رغبة الأسرة الصغيرة في الاستقلال عن أية تبعية

(١) مجلة اليقظة ١٦/١٢/١٩٦٨ .

للعائلتين ، ولكنه يعود فيطرح مجموعة من التساؤلات التي تتدخل في محاولة الكشف عن غايات أخرى للمسرحية ، فيقول بعد تلخيصه لها : « تلك هي قصة الموضوع الذي يصوره النص ومنطوقه النهائي . . إن الكلمة الأخيرة التي يسوقها المؤلف على شكل سؤال يعنون به مسرحيته : الكلمة الأخيرة . . لمن ؟ هل هي لوليد أم لثريا ؟ وكيف جاءت هذه النهاية ؟ ، ولماذا حدثت ؟ وما الذي يجعل ثريا تقلع عن موقفها الذي يحققه النص ؟ أبفضل سلطة الرجل المقررة بحكم التقاليد والأوضاع ، وأين كانت تلك السلطة على مدار الصراع طوال العرض ؟ وهل تؤدي أحداث المسرحية أو يمكن أن تكون تبريرات مقنعة لمثل هذا الحل اليسير الأخير ؟ هنا يقوم اللبس ، فمثل هذا الغموض لايتفق إطلاقا مع البساطة المتناهية والوضوح التام ، بل الواقعية المباشرة التي تتلاحق في المشاهد الدرامية المرسومة ، وهذا أبرز ما يمكن أن يؤخذ على النص في عمومه ، حتى ولو كان الغموض متعمدا فإن المكونات الدرامية المؤدية إليه لا تحققه ولا تقنعنا به ، دراميا أو حتى منطقيا »[1] .

وحين نرجع إلى نص المسرحية ـ ولابد أن يكون هو الحكم الأول والأخير ـ سنجد صالح حمد ينطلق من تصوراته الخاصة ، ويعلق رأيه هو على مسرحية لا تتحمله ولم تكتب للمناداة به ، كما نحسب أن نعمان عاشور لم يستطع معايشة المسرحية بالقدر الكافي للحكم عليها ، ربما لأسباب لهجية ، أو لارتباطه بموقف معين عن وظيفة المسرح وهادفيته . **والناقدان التفتا أو بحثا في المسرحية عن « قضية » ، وحاولا تصورها وناقشا سائر خطوات العمل الفني على أساس من هذا التصور ، ولم يبحثا عن « الشخصية » ، وهي المعادل الذي قام عليه توازن الشكل الفني ، ونعني بها شخصية وليد ، وهو أقوى ظهورا من القضية ،** فالمسرحية نفسها تعلن أن موضوع الخلاف بين ثريا ووليد « ما هو مشكلة

---

(١) مجلة الكويت ١٩٦٩/١/١ .

ولاشيء » وللإنصاف ، فقد أحس نعمان عـاشور بذلك إحساسا غامضا ، وعبر عنه بقوله عن البناء الدرامي : إن الكاتب « استطاع أن يوفق بين الجو الذي تدور فيه الأحداث داخل مشاهد واقعية وبين شخصيات تستمد حيويتها من مناقشات ذهنية صرفة لأن الأحداث هينة ، وأبسط من أن تؤجج عواطفنا ، ولهذا فالنص لايثير المشاعر بقدر ما يثير الأفكار»[1] . ولكن من المؤسف أن يعود فيقـول عن الشخصيات إن أغلبها مرسوم بطريقة نمطية تحقق فكرة الموضوع . وهذا يعني ـ في رأينا ـ أنه عاد إلى الاهتمام بالموضوع ولم يشعر ـ بالقدر الكافي ـ بالشخصيات ، ونحن نرى أن شخصية وليد من أشد الشخصيات عسرا في التصوير الدرامي ، وأنها بعيدة عن النمطية ، وأنها نقطة الجذب في المسرحية ، فوليد نموذج فريد في الفن المسرحي الكويتي ، وهو لايتكرر كثيرا في خارج الكويت أيضا ، وهو مقصود للمؤلف كنموذج إنساني لذاته ، ولدلالته على جيله ، ولرمزيته على المرحلة وتوقع المصير ، وسنرى في حوار المسرحية وتدرج أحداثها ما يؤكد هذه الدوائر الثلاث المتداخلة .

وليد صورة لفتى العصر في الكويت ، يحب أن يكون دمثا ومحبوبا ومعروفا بالطيبة ، وتتنازعه أشواقه لتأسيس حياة جديدة تجاري طموحه ، ولكن ذكريات أعراقه تشده ، فهو يتمنى الجديد ولايريد أن يضحي من أجله بالقديم ، فهـذا القديم أيضا عزيز عليه ، هو جيل مقدام يهجم على المعوقات التي تعترض سبيله ويحطمها دون مساعدة ، ولكنه في أعماقه جيل متردد ، لم يتمرس بالعمل والمواجهة منذ نعومة أظفاره كالجيل السابق ، لهذا يتمرد على قـرارات الآخرين ويتمنى في أعماقه لو أجبروه على الانصياع ، وهذا القول ـ تقريبا ـ ردده الأب عن يوسف « عنده شهادة » إذ يجد ابنه حامل الشهادة العليا غارقا في مشكلة عادية ، على حين كان هو ـ الأب ـ في مثل تلك السن جرب الغوص والسفر وتزوج ولـديه ثـلاثة

---

(١) السابق نفسه .

أولاد !! فجيل الممارسة العملية اختلف كثيرا عن جيل الكتب والأوراق ، فهذا الجيل الأخير أكثر نضجا ولكنه أيضا أبطأ نضجا ، لذا يبدو في بواكيره غير مستقر ، يحلم بالحرية وبالاستقرار معا ، وهما لا يجتمعان . على أن اعتبار وليد صورة لفتى العصر لايعني انطماس ملامحه الخاصة ، أو أنه لايمثل نفسه ، فهذه هي الدائرة الأولى التي تنفطر عنها سائر الدوائر .

نجد الزوجة ثريا في البداية تلفتنا إلى أهم خصائص وليد في حديثها إلى أخيها سامي ، فوليد يذهب برأي ويعود برأي مختلف ، وفي رأيها أن ذلك بسبب الخوف من أمه وأبيه ، ولا ندري لماذا لم تعتبر موافقته لها عن خوف منها أيضا ، ولكننا سنرى أنه ليس الخوف ، فها هو ذا سامي يغريه بالتشدد معها ، وهي أخته ، ولكن وليدا يرفض مبدأ التشدد لأنه يرى معها بعض الحق ؛ فبيت العائلة الكبيرة لايحقق لها الراحة التي تتوق إليها وهي من حقها ، وإذا كان وليد يعبر عن المعنى السطحي لموقفه وهو أنه بلا موقف : « أنا مشكلتي إني مالي موقف ، ماني عارف شلون أتصرف ، أمي تقنعني بكلامها ، وزوجتي تقنعني بموقفها ، وأنا متذبذب بينهم » ، فإن المعنى الأعمق أنه يريد أن يكون محل رضاء الجميع ، يريد أن يحقق لزوجته طموحها إلى بيت خاص ، ويحفظ للعائلة الكبيرة تماسكها في الوقت نفسه ، ويريد أن يستقل ويواجه حياته ، ولكنه يخاف تبعات هذا الاستقلال ، فكل شيء في البيت الكبير ميسر وجاهز ، على حين سيقتضيه الاستقلال منازلة مستمرة للمشكلات المادية والمعنوية .

سياسة « الرغبة في إرضاء الجميع » هي مشكلة وليد ، وسيحرص عليها ويدفع ثمنها من رضاء الجميع أيضا ، إذ سيحملونه مسئولية ماحدث ويتركونه وحيدا أمام المشكلة ، وفي هذه اللحظة وحدها يتخلى عن سياسته التقليدية فتنتهي المشكلة على الفور . والذي يجب أن نفطن إليه أن تردد وليد ليس نابعا من انعدام الموقف وإنما من سياسته المشار إليها ، ولهذا نجده يملك نقطة حسم واضحة لاتقبل

التردد ، وهي أنه لو غادر بيت أهله فلن يرد إليه تحت أية ظروف ، وليس هذا شأن الذين لايملكون موقفا ، وإنما هو نوع من (الوسوسة) في قيمة تصرفه ، ورغبته في إرضاء الجميع ليظل محبوبا من الجميع . يقول : « إذا طلعت ـ خلاص . . لازم أكون متفاهم مع أبوي ومع أمي ، ومرتاح من الطلعة ـ والاهالشكل ـ أنا ما أعرف أشعر بالاستقرار والراحة ، والرجعة ما هي عدلة » .

وتستمر رغبة وليد في أن يكون محل رضاء الجميع طوال مرحلة اعتدال زوجته في مطامحها ، فيحقق لها المسكن المستقل ، ويسمح بإقامة الحفلات في بيته ، ولكنه يكتشف أن الطعام يقوي شهوة النهم ؛ فالحفل يسوق إلى حفل ، والبيت الجديد يغري بالسيارة الجديدة ، والخادم الجديد ، والسيارة تغري بسيارة أخرى . . وطريق الرفاهية الهاربة لا آخر له ، فهل يستسلم وليد للنهاية ؟ إن الفصل الثاني في المسرحية لا يكشف عن تردد وليد بقدر ما يكشف عن أرضه الصلبة بعد طبقة المراوغة الهادئة التي رأيناها ، هو بالأحرى يكشف عن تناقض ثريا التي هجرت بيتا مترفا هو بيت العائلة ، لتقيم في بيت متواضع مستقلة ، ولكنها نكصت عن تبعات الاستقلال ، وراحت تتخبط وتحلم بغير أساس . وعلى عكس ما رأى نعمان عاشور ، سنرى أن لوليد مواقف متشددة تبرر موقف النهاية الذي تراجعت فيه ثريا ، فهو ـ في الفصل الثاني أيضا ـ يعلن بكثير من الحزم والقسوة : « أنا أقول لك ـ أولا ـ ماكو خادمة ـ ولا حتى صبي ـ ثانيا ـ ماكو حفلات ، ولاكو طلعات بدون معنى ـ ولا حج ولا سفر لمدة ثلاث سنين ، وبعدين يصير خير » . وغايات ثريا واضحة له ، إذ يكشف مراميها الخبيثة : « الشقة عندها وسيلة . . تبي الشقة علشان تقدر تسيرني على كيفها . . . البيت فقد معناه عندي على هالصورة » ، وهذا يؤكد ـ مرة أخرى ـ أن تردد وليد ليس مصدره عدم الوعي بما يحدث أو الخوف من الآخرين ، بقدر ما هو الرغبة في إرضائهم مادام ذلك ممكنا ، بالإضافة إلى أنه انسان مسرف الحساسية ـ وأبطال مسرحيات الكاتب بصفة عامة من هذا اللون ـ وهذه وشيجة تربطهم بالرومانسية بصورة أو بأخرى ، وهو لذلك

يتهيب المستقبل ويتوقع الخطر ويتملكه التشاؤم أحيانا ، حتى ليصحو في الليل يطالع زوجته وابنته وهما نائمتان بقلق شديد ، ويراقب حركة تنفسهما . . ولكن يجب أن نفرق بين الحساسية المسرفة وشلل الإرادة .

على أن الكاتب يستمر في التقاط (حيثيات) التكوين الخاص لوليد ، وهو يبعثرها بذكاء في الحوار على امتداد العمل المسرحي كله ، فنعرف أن وليدا كان مدللا ، يقوم له أبوه بكل شيء : « نشأت وكبرت وتزوجت وأنا في أحضانهم » وإدراك وليد لمشكلته يعني قدرته على التخلص منها . . . وقد كان .

وخلاصة الأمر ، يمكن حصر الجانب الشخصي المميز لوليد ، في المزاج الحساس المسرف في الحساسية ، والرغبة في إرضاء الجميع لجلب الاقتناع بأنه على صواب . وهذه الدائرة تتداخل مع الدائرة الثانية الأكثر اتساعا ، وهي تمثيله لجيله على نحو ما أشرنا من قبل ، ويتأكد هذا الأمر مسرحيا حين نجد وليدا في مواجهة جيل مختلف ، أو في مقام التحليل لطوابع الأجيال ، فهذا الجيل الأخير يتنازعه الولاء لمعنى الأسرة الكبيرة ، بقايا التركيب القبلي وذكرياته ، والرغبة في مسايرة العصر والتميز الشخصي ، وهذا الجيل طموح بغير حدود ، ولكنه يهرب من تبعات الطموح ما أمكن ، ونراجع ظروف نشأة وليد فهي ظروف نشأة الجيل كله ، من حيث رفاهيته وتدليله وحرمانه المسئولية بدعوى حمايته . . . على أنه تتملكه أحيانا رغبة في تعذيب الذات أو تعزيرها بردها إلى ماضيها القاسي ، واستعادة سنوات الفقر وذكريات الشقاء ، وقد حدث ذلك في المسرحية مرتين ، ولكن هل الشقاء والفقر وقف على الماضي ؟ إن العشيش ما يزال يشهد أن فصول المأساة مستمرة ، والكاتب يذكر العشيش في مجال زجر ثريا ، ولكنه زجر لغرور الجيل كله ، وتناسيه أو تجاهله لواقعه واكتفائه بوجه المرآة البراق .

ولكن . . . هل هذا الجيل من الشباب الكويتي يقف معزولا بمشاعره وتطلعاته وعجزه أو تردده عن المسيرة الإنسانية العامة ، عن طبائع العصر كله ؟

كلا . فهو ليس نسيج وحده ، فبعد ازدياد وسائل الترف وتعقد المصالح وتضارب الإرادات أصبح الاستقرار حلما صعب المنال ، وأصبحت الثقة بالنفس أمرا عزيزا ، مهما تردد على أفواه الناس من عبارات الثقة . وتطرح المسرحية حلا على لسان سامي ، وترفضه : « **دمر وسائل الترف** » ؛ فالحرية مع البساطة ، مع العيش على وفاق مع الطبيعة . . أي مع الرومانسية مرة أخرى . ولكن سامي يشكك في قيمة هذا الحل ، ويذكر أن جماعة من الدانمركيين اتجهوا إلى الغابة ونبذوا كل معطيات الحضارة ، أي عادوا إلى الصفر ، ولكن هل سيظلون عند الصفر ؟ كلا بالطبع فالتطور قانون حتمي ، والتطور يعني عودة المشكلات من جديد ، ومن ثم يرى أن نبدأ بمواجهة المشكلات على الفور ، فهذا هو قدرنا الوحيد المتاح لنا .
وتتجمع خيوط المسرحية ، ووليد يطرح عن نفسه الميل إلى إرضاء الجميع ويراه غير ممكن عمليا ، وحين يتم له الاقتناع بذلك يضع ثريا أمام الأمر الواقع ، وحينئذ فقط ، وليس قبل ذلك ، تسمع له وتطيع ، فهي لا تطيعه بسلطة الرجل المقررة اجتماعيا ، فهذه السلطة مقررة له بمجرد زواجه منها ، ومع ذلك لم تكن تتردد في الإملاء عليه ، فهو الذي تغير إذا ، أو لنقل إنه هو غير أسلوبه ، وحينئذ تغيرت هي على الفور ، ولكن نزعة الكاتب المسالمة جعلت ثريا في نهاية المسرحية تنصاع لزوجها بعد بضع همسات ، وكأنها تفعل ذلك بملء الرضا ، ومع هذا فإنه يكون قد كشف سرها أمامنا من البداية ، لأن وليدا كان قد تخلى عن مجاملاته أو تردده المستمر ، وأصبح حسم الأعماق ظاهرا على السطح أيضا ، فصار ملزما للجميع على الفور . فتأكد - في النهاية - أنه برغم عوامل الجذب والتخلخل المستقرة في نفوس الجيل الجديد ، فسيظل هو نفسه صاحب القرار الأخير ، هو صانع المستقبل ، وهذه قوانين الطبيعة لا تتخلف ، وإن تأخرت أمام عوامل التعويق والضغوط الموروثة نفسيا أو المستقرة اجتماعيا .

لقد انتصر السريع للتقدم وللحرية ، وللجيل الجديد ، وظهرت نزعته المتفائلة في المسرحيات الثلاث التي عرضنا لها ، ولكنه - من موقف تحليلي واع - ميز

بين الشكل والمعنى ، كما ميز بين استيعاب التقدم والمساهمة في صنعه ، والتعلق به انقلابا على النفس وعجزا عن التكيف ، وهكذا اختلف الموقف في « نفوس وفلوس » عن سابقاتها .

* * *

٤ ـ وقبل أن نعرض لمسرحية « نفوس وفلوس » نذكر أن الكاتب قدم فكرتها إلى مسرح الخليج وحدد معالمها ، ثم أعدتها اللجنة الثقافية حوارا ـ والسريع عضو في هذه اللجنة أيضا ـ ثم قدمت باسم « الأسرة الضائعة » ، وعرضت تسع ليال ابتداء من ١٩٦٣/١٢/٢٥ ، ثم أعاد الكاتب تركيبها وصياغة حوارها بمفرده . ويذكر محبوب العبدالله أن المسرحية قدمت باسم « التثمين » ، ولكن الرقابة اعترضت على التسمية ، كما اعترضت على بعض المقاطع الحوارية[1] ، ونحن نذكر ذلك لأن السريع استطاع دائما أن يزاوج بين القضية والشخصية ، فتضمنت مسرحياته نماذج إنسانية فيها عمق وعسر معا ، وظلت منتمية لبيئتها الكويتية ، وفية لمشكلاتها وقضايا تطورها خاصة ، ولكن في « نفوس وفلوس » تطغى المسحة الاجتماعية ، والرغبة في إحكام الحبكة ، ومنح الشكل طابع التشويق ، تطغى على طبيعة الكاتب التي سيستردها مرة اخرى في المسرحية التالية : « الدرجة الرابعة » فلا نجد فيها شخصا يمكن أن يقف إلى جانب داود أو يوسف أو وليد ، في تميزهم وعمق أغوارهم ووضوح تلقيهم للعصر وتمثيلهم لمعطيات الحضارة الإنسانية بكل غموضها وعقدها ، ووقوفهم على أرض الكويت في الوقت نفسه ، وإنما سنجد الحدث الانقلابي الذي يكشف عن النوازع الخبيئة في اكثر من اتجاه ، ولا نشك في أن اتساع الشريحة الاجتماعية وتوزيع الضوء على اكثر من شخصية مهمة في المسرحية قد جعلها تنتمي إلى الشكل الفني الأكثر سلامة وعصرية ، ولكنه أطاح بإحدى ميزات هذا الكاتب الأساسية ، وهي تصوير

(١) مجلة اليقظة ١٩٧٠/٦/٢٩ .

النماذج الإنسانية ، وإن بقي رصده للتطور سليما في مجموعه . ستبقى هذه المسرحية فاقدة عنصر الحكاية ، أو « الحدوته » كسابقاتها ، لكن العوض غير محكم ، ففي مسرحياته السابقة كان عنصر الحكاية يغيب ويحل مكانه عنصر الشخصية ، أما « نفوس وفلوس » فقد تميع موقفها بين القطبين .

والتثمين ـ وهو شراء الدولة للأراضي والمساكن القديمة بأسعار كبيرة القصد منها نقل جزء من الملكية العامة إلى الأفراد ـ مطلب شعبي مستمر ، ومن قبل رأينا في « عشت وشفت » كيف يستنكر ابن القرية ان يثمن قدم الأرض في المدينة بثلاثين دينارا ويثمن في القرية بنصف دينار ، فالتثمين في رأيه ـ وهو يمثل الرأي العام ـ ليس خاضعا لقانون العرض والطلب ، ليس عملية تجارية ، وإنما هو من وجهة النظر هذه أسلوب لتقسيم جزء من المال العام ، ولهذا يجب أن يشمل الجميع على قدم المساواة .

و « التثمين » شيء مثير حقا ، لابد أن يلفت الكاتب ويزعجه ، لأنه يتحول في أحيان كثيرة إلى سخرية بالمنطق والعمل والتطور ، يقلب كل شيء في لحظة ، ويقهر كل شيء في لحظة ، ولكن الإنسان ليس شيئا من الأشياء ، إنه حقيقة موضوعية قائمة بذاتها ، ولذلك لن ينقلب ، وإنما سينكشف ، أو سيتكشف ما اختفى منه ، فالتثمين اختبار ومحنة ونار تسقط الطلاء الخارجي ، وتظهر كل شيء على حقيقته . . فلا يصح إلا الصحيح .

هكذا سنجد الخال سبق إليه التثمين ، فاقتنى من نتاج الحضارة المادية ما يؤكد وجاهته ، وانطمست قيم البيئة القديمة ، فتحول إلى شيء مفترس لا يعف عن إغراء صهره ببيع بيته له ، ولكن الآخر يكشفه ، فالبيت سيثمن أيضا ولابد من الصبر ، وقد مزق التثمين أواصر المحبة القديمة حتى قال الخال لصهره الفراش (الأب) : « زين اللي ناسبناك » وقد كان بالأمس مثله أو دونه .

وفي البداية سنتعرف على الأسرة : الأب الفراش والأم التي انهكتها مناضلة

الفقر ومشاكسات الزوج ، وعبدالله المتطلع إلى الدراسة المتعجل للتوظف حتى يساعد والده المجهد ، وسالم الأبن الصغير المدلل من أمه الذي يهرب من المدرسة ، ثم هناك الأخت المتزوجة . نجد الأب مستفزا دائما متوتر الأعصاب قلقا على الثمين ، تواقا إلى فرصة الانتقام من الخال الذي يبتعد عنه لفقره ، ويريد أن يختلس منه بيته في الوقت نفسه ، ويعلق آماله على الثمين وعلى نجاح ابنه الكبير ، أما الأم فهي اليد العاملة التي لا تتذمر أبدا ، فإذا ما ضاقت بتعديات زوجها التمست له العذر قبل أن يلتمسه لنفسه .

ثم جاء الثمين ، فاختفت الرقابة الداخلية في الأسرة ، وانطلق كل في سبيله يحقق أغراضه كما يتمنى ، ويحاول إخضاع الآخرين لمسايرة هواه ، إلا أن عبدالله سافر إلى الخارج للدراسة ، أما الأب فقد حل في صورة الخال القديمة ، صار يضيق بزوجته لأنها لا تستطيع أن تجاري التطور بالسرعة التي جاراه بها ، فثيابها وحديثها وطعامها وسلوكها ينتمي إلى عالم الفراش القديم البائس الذي ينتظر الثمين، على حين صار فراش الأمس تاجرا وجيها مرموقا ، ويريد أن يظهر أثر النعمة الجديدة عليه .

وتقفز الفردية والانتهازية من أعماق النفوس لتصير إطارا يشكل كافة التصرفات ، حتى الصغير سالم الذي صار على أبواب المراهقة ازداد نفورا من المدرسة ، ولم يعد يجد لها داعيا : « الشهادة شحقة[1] ، غير علشان الشغل ، والشغل شحقه ، علشان الفلوس ، وما دام الفلوس موجودة بعد . . أأذي نفسي شحقه » !! ويتطلع إلى « لطيفة » ابنة خاله ـ وهو يعرف أنها متعلقة بأخيه المسافر ـ ويريد أن يسود الصلح بين أبيه وخاله من أجل ذلك فقط ، ومن ثم يكتشف أنهما تصالحا ، لكن ليس من أجل الحب ، وإنما من أجل المال ، وذاب الخال في أموال الأب ـ ولا نقول في شخصيته ـ وراح يوافقه على كل رغباته حتى ما هو منها ضد

(١) شحقه : لماذا .

الفطرة ، فيوافقه بل يغريه بأن يتزوج : « تزوج على كيفك ، الله محلل أربع وأنت بتاخذ ثانية بس ، لكن . . بالك تقولها أخوك موافق » . وهكذا يرفع الأب شعار : « أروح أطق لي واحدة من القاهرة وإلا سوريا وإلا لبنان ـ بنية زينة ـ أطرب شيباتي ـ رب البيت كريم ـ الفلوس شحقه » . الفلوس لماذا ؟ أو : الفلوس شحقه ؟ تضعنا أمام عبارة رددها في بداية المسرحية تكشف عن المسافة الشاسعة التي قطعها بين التخيل والتحقق ، كانت زوجه وابنته تعزيانه بأن التثمين سيقبل يوما ويعوضهم خيرا ، ولكنه يتساءل مستفزا حزينا : « متى . . لما أموت . . لما أخلص أنا أبي أشوف عيالي جدامي بخير ، أبي أحس إني أعطيتهم شيء » ، فإذا قيل له : اصبر . . الدنيا ما تتغير في يوم ، تعجب لأنه يريدها بالفعل أن تتغير في يوم ، وهذا كله يبرر لنا مسلكه فيما بعد ، فلم يعد يستغرب شيئا أو يقف من نفسه موقف المراقب ، ويكتفي بأن يخدر ضميره بأن المرأة ناقصة عقل ودين ، وأنه لم يعص الله .

وهكذا يتغير كل شيء تبعا لإرادة الأب ، فيتزوج ويبني لنفسه بيتا جديدا ، ويترك زوجه القديمة وولدها في البيت القديم . وتتم مأساة الأم ـ ولكي تصير ضحية الجميع ـ بأن يعود ولدها من الخارج متزوجا أجنبيه ، ومن ثم يرى أنها لن تكون على وفاق مع أمه ولن تتفاهما ، فيخفي زوجته في بيت أبيه ، ويخفي الخبر عن أمه ، ثم ـ دفعا للارتباك ـ يعلنها بما فعل ، وبذلك تضيع آخر آمالها في استرداد كرامتها المهدرة بفعل زوجها ، وتضيع آمالنا نحن أيضا في البحث عن الكرامة والسلامة في رحاب الجيل الجديد المتعلم ، ما دام يجلب ثقافته من الخارج ، ويجلب معها الزوجة التي لا تستطيع أن تفهم أمه أو تتفاهم معها ؛ و (الأم) هي فلانة من الناس ، وهي الكويت أيضا !!

والكاتب لا يريد أن يفقد كل الأمل في هذا الجيل الجديد ، وإن حصر البقية الباقية من أمله في الأعماق البيضاء لشعبه ، وفي طبيعة الارتباط بالأرض . ونزيد

هـذه النقطة تـوضيحا ، فنـرى الأب يمثل الانقـلاب الفجـائي في خط التـطور الاجتماعي ، والمفاجأة تبعثر نفسه وتعصف بقيمه ، وهي مهتزة من أساسها ، أما عبدالله فقد تثقف ، ولكنها الثقافة التبريرية النفعية المستسلمة لـلأمر الـواقع ، لذلك لا يشعر بغرابة أن يحول بين زوجه وأمه ، وأن يترك أمه وحيدة مهجورة ، بل لايجد غرابة في سلوك أبيه الذي يريد أن يبيع البيت القديم ويضم زوجه وابنه سالما إلى بيته الجديد ليزداد قهرا وضياعا ، ويسـلك مسلكا هروبيا نفعيا ويتمنى الأماني حتى يتساءل لماذا لا تتفاهم أمه مع ابيه ليرتاح ، على حين لا يواجه أباه بمثل ذلك ، بل يبرر عجزه وسلبيته بقوله لأخيه سالم : « **ماكو نتيجة . . . كل شيء معاه . . إنه قوي . . هذي طبيعة الأشياء . . لازم تفهم وتعيش مثل الناس . . خذ ما تيسر وخل ما تعسر** » ، ولكن سالما الذي لم يتعلم ، ويمثل الأعماق الفطرية البيضاء يحمي أمه ، ويقف إلى جانبها في محنتها ، ويدين السلوك الالتوائي للأب والخال والأخ جميعا .

أما الجانب الآخر الذي يعبر عن ضرورة الارتباط بالأرض فيمثله جاسم زوج الأخت الموظف ، فهو يكشف عن وعي وإنسانية لم يطمسها الجهـل ، ولم يشوهها العلم السطحي بتبريراته الهروبية ، فهو يلوم صهره على كثرة استهزائه بزوجته ، ويرى أنها لا تستحق ذلك بعد عمر قضته في خدمته، وانجبت له البنين والبنات ، ويعترض على سلوك عبدالله وزواجه خفية ، كما يعترض صراحة على إخراج الأسرة القديمة من بيتها القديم وعرضه للبيع . وهكذا لايقف سالم وحيدا مع أمه ، على الرغم من تسليط الضوء عليهما وحدهما في مشهد الختام ، فموقفه مدعم بوجـود جاسم وأمثـاله . . أي حمـاية البيئـة لتقاليـدها المتـطورة بوعي ، وإنسانية .

* * *

٥ ـ لم تكن « نفوس وفلوس » المحاولة الوحيدة للسريع في مراجعة مسرحياته السابقة . ومحاولة استدراك بعض الجوانب التي لم ترق للنقاد أو لم يكن راضيا عنها ، ونحن لانملك النص الأول لفلوس ونفوس وهو « الأسرة الضائعة » لنرى اتجاه الكاتب أو وجهة تطوره ، وأسلوبه في الاستدراك على نفسه .
ولكن مسرحية « الدرجة الرابعة » يمكن أن تكون فيها الغناء لذلك ، بل هي الأكثر صدقا على ما نريد ؛ لأن السريع لم يكتب حوار « الأسرة الضائعة » وإنما وضع فكرتها وشارك في الحوار ، أما في حالة « لمن القرار الأخير » وعلاقتها بمسرحية « الدرجة الرابعة » فالجهد فيهما للسريع وحده .

ولكن لابد من تساؤل : لماذا رجع الكاتب إلى مسرحيته وكتبها من جديد ؟ هل يرى أن الفكرة تتحمل أكثر من مسرحية ، أو يرى أنه لم يوفها حقها ؟ أغلب الظن أن الاحتمال الثاني هو الأقرب للصواب ، ولعله تأثر بآراء النقاد ـ وبخاصة رأي نعمان عاشور ـ الذي رأى غموض النهاية وعدم إقناع التطور في شخصية وليد ، وخلو المسرحية من الحوادث ، اكتفاء بالمتعة الذهنية المتمثلة في الحوار . ويمكن أن نقول : إن « الدرجة الرابعة » حاولت أن تستدرك ذلك كله ، وأن تتجاوزه ، على الرغم من أنها كانت مسرحية ناجحة في صورتها الأولى .

الكاتب لم يحاول إخفاء صلة مسرحيته الجديدة بأصلها القديم ، فهنا ايضا نجد وليدا وثريا وساميا أخاها ، باسمائهم كما بسماتهم واتجاهاتهم النفسية ، مع تغييرات تزيد أو تقل حسب تعديله للنص ، ثم إضافة بعض الشخصيات الثانوية ، مع تعديل في النهاية .

غير الكاتب في أسباب رغبة ثريا للاستقلال ببيت خاص ، فلم يعد الطموح المجرد ، والرغبة في مزاولة الحرية ، وإنما أيضا لما تلقى من مضايقات الأم ، ولم يعد وليد مجرد حريص على إرضاء الجميع وإنما راغب في أن تظل زوجه ترعى أمه ، وأيضا لأنه يرى أن ثريا لن تصبر على عزلتها ، وتظل تبحث عن السلوى عند أهلها

حينا ، وحينا عند أهله ، فربما كان من الخير أن تبقى كما هي ، أي أن الكاتب يحاول تأكيد الحوافز الاجتماعية لا الاعتماد على الرغبات النفسية المجردة وبذلك يصير أقرب للواقعية ، وأبعد عن النفسية الرمزية . ونتجاوز هذا المنطلق إلى مكونات الشخصيات ، فوليد مازال شخصا ذا طبيعة رومانسية ، لكنه هنا يصير اكثر قدرة على تحريك الحوادث . حقا إن تعليلات رومانسية ماتزال كما هي ، فيكشف عن طبيعة نفسه منذ الطفولة ، إذ يقول عنه سامي : « كان دايما منزوي ومتردد ، كل شيء نلعب ونناديه يلعب معنا ، يوافق ويرغب ، لكن عقب تفكير بسيط يتردد ويهون . . عكس ثريا ، ماكو شي ما تتدخل فيه وتصير في وسطه » . وهكذا صار التردد طبعا ، والشكوى والنوح استحال إلى لذة أليمة ، يقول سامي لوليد : « إنت بروحك إذا ما حصلت شي يضايقك تدوره بنفسك وتصنعه علشان تندب حظك وتسوي لك وضع مأساوي » . لكن هل صحيح أن وليدا يستمتع بشعور الضحية ؟ . . لانجد في المسرحية ما يغري بتقبل هذاالتفسير الخاص من سامي ، فوليد كان ضحية نزق زوجته وعشقها للمظاهر ، ولكنه لم يكن يستعذب ذلك ولا راضيا عنه في أعماقه ، إذ أنكره داخليا ثم علانية ، والزم زوجه التراجع ، إلى حين . وهو من البداية يقيم قدرات زوجته ويبني عليها معارضته لاستقلالها عن بيت الأسرة : « ثريا صغيرة ولا تعرف تدبر أمور عيالها ، تبيها تدبر أسرة ؟! » لكن هذا النظر الواقعي **تغلبه الطبيعة الرومانسية التي يعبر عنها وليد نفسه بروح الفروسية ، عندما يرى زوجه مقهورة يجد في نفسه داعيا لضرورة إنقاذها ، وبذلك يبدو مترددا لمن يحكم بالظاهر ، ولا يعني هذا تخلصه من نزعته الهروبية ، فإنه هنا يردد كلمة خطيرة ، يقول : « عالم وسخ . . لو أرد صغير ماهو أحسن ؟! »** .

وتبدأ سلسلة اعتراضات وليد من فترة مبكرة ، فهو يرفض ملابس زوجته ، كما يرفض نمط الحياة الذي أرادته بإقامة الحفلات والبحث عن علاج للملل الذي لا ينتهي ، ثم يتحول الرفض إلى عمل ، حين يكرهها على التنازل عن احلامها

النزقة بسيارة خاصة لها ، ويضعها أمام خيار صعب إذ يعلنها بغير مواربة أنها غريبة عنه ، وأنها لا يتكلمان لغة واحدة : « أنا وياك ما نلتقي أبدا » وينتهي إلى التهديد بالعقوبة بالضرب والفراق ، ومن ثم يكون الخضوع من جانبها حين تصطدم نارها بنار أشد .

وثريا في « الدرجة الرابعة » أكثر وضوحا منها في « لمن القرار الأخير » ، وأكثر غني بالمشاعر الإنسانية ، فثورتها على البقاء مع الأسرة الكبيرة وراؤها رغبتها في التسلط على زوجها ، لكن هذه الرغبة لا تسفر عن نفسها علانية ، بل تأخذ شكلا محورا مناسبا ، وهو رغبتها في إظهار عواطفها تجاه زوجها ورعايته في عزلة تتيح لها ذلك . ولكن التجربة كذبت ثريا ، فهي ثائرة على نمط الحياة القديمة ، وتؤسس نمطا جديدا ، مستجيبة لطبعها الحاد الذي يبالغ في كل شيء حتى في مرتب زوجها !! وإذا كانت ثريا هناك قد استسلمت وعاد وليد يطيب خاطرها ، فالمسرحية هنا تنتهي نهاية مفتوحة ، فنجد وليدا يصدمها ويقلم أظفار تمردها ، فتظهر الخضوع ، ولا ندري ما تضمر ، حتى يرن جرس التليفون ، وتناديها صديقاتها للمشاركة في حفل ، فتعتذر ، ولكنها أمام الإغراء لا تلبث ان تعدهن بالحضور ، وتؤكد ذلك .

« الدرجة الرابعة » اكثر حرارة بإعطاء ثريا دورا أكثر أهمية ، وبجعلها اكثر إمعانا في اتجاهها وثباتا عليه ، وكأن القضية صارت في تعارض الطباع ، وارتبط ذلك بالمطامح والمطامع ، وهنا برزت المعاني والدلالات الاجتماعية ، ومظاهر رصد التطور ، وانتشر الاهتمام النفسي بالشخصيات ، ولم يعد وقفا على شخصية وليد ، فقل تركيز الضوء عليه .

٦ ــ « واحد ـ اثنين ـ ثلاثة ـ أربعة ـ بم » التجربة الأولى المشتركة بين صقر الرشود وعبدالعزيز السريع ، ومن ثم لم نستطع إضافتها لأحدهما ، ولكننا ـ بالتأكيد ـ سنكتشف أن أحدهما استطاع جذب الآخر أو التأثير عليه ليسايره في

أفكاره . وهذا يعني ضمنيا أنهما متمايزان فكريا ، وهذا حق ، فالرشود أكثر حدة في المواجهة وميلا إلى تصوير الشخصيات غير المألوفة وغير الأليفة معا ، وهو يسرف في الغوص وراء الدوافع الشريرة ، ويسيء الظن بهذه الدوافع إلى حد كبير ، فلمسات التفاؤل عنده نادرة وعابرة ، وهو لايعبأ أن يصدم تطلعنا الغريزي لانتصار الخير ، فمنذ أعاد للأم بصرها وأعاد إليهـا ولدهـا الأبق الفاسد ، لم يعد يهتم بأن ينصر الخير أو ينتصر له ، وربما اهتم أكثر بأن يصرع الشر ، أو يجعله مكشوفا أمام العيون بتعريته والتشهير به ، وفي هذا مصرعه أيضا .

أما السريع فمسرحياته تتميز باتساقها الشكلي ، بتوازن الشكل الفني بقيامه على النموذج البشري ، والفكرة معا ، بحيث لا تطغى القضية على الشخصية ، فهما في حالة من التداخل ، فيوسف ـ (عنهد شهادة) ووليد (لمن القرار الأخير ـ والدرجة الرابعة) يتميزان بأعمـاقهما الإنسـانية ، ولكن المسـرحية لا تستحيـل بوجودهما إلى مجرد تصوير لشخصية إنسانية ، وإنما تظل من مسرحيات الفكرة ، والقضية ، فالبناء الذهني لايتخلى عن المسرحية برغم نزوعها إلى التحليـل ، أو قيامها على التحليل . وقد كان هذا التعانق بين القضية والشخصية بديلا مقبولا لغياب عنصر الحكاية ، أو الامتداد في الزمان ، كما نوهنا من قبل .

وإذا كان أبطال السريع يصنعون التطور ويخافونه في الوقت نفسه ويتعثرون في تقبله ، فإن أبطال الرشود يندفعون إلى الصراخ به وإعلانه ، وإدانة كل ما ينتمي إلى الماضي ، فالرفض والتمرد هو اخص ما يميز مسرح الرشود ، في كافة اعماله .

والمسرحية كما عبرت عن نفسها « فانتازيا » ؛ فهي لا تنتمي ببنائها الفني إلى المسرح الاجتماعي النقدي ، وهي أدخل في مسرحيات الترفيه ، ولكنها ـ برغم ذلك ـ قصيدة هجائية مستمرة للحياة المعاصرة التي تعيشهـا الكويت ، وإشـادة

بالماضي الذي يمثل الأصالة والقوة . وإذا كانت الأسرة التي ماتت من ربع قرن ، وردت الى الحياة في عامنا هذا تعكس جوانب من التخلف في استعمال أدوات الحضارة ، وفي العلاقات الاجتماعية في تركيبها الأسرى ؛ كتحكم الأب في زوجته وأولاده ، فإنها أدانت المجتمع المعاصر في انعدام تماسكه ، ولهاثه وراء الثروة ، وانحلال اخلاقه أو ما يبدو للمجتمع القديم على انه انحلال مرفوض . . الخ .

وربما رأى الكاتبان أنهما وقفا على الحياد ولم يصدرا حكما ، واكتفيا بتصوير الجوانب السلبية والإيجابية لكل من القديم والجديد ، وإن عجز القديم عن معايشة الجديد ، وتفضيل هذه الأسرة التي ردت إلى الحياة بعد موت ربع قرن لا يمثل ـ في رأي الكاتبين ـ موقفا مناصرا للقديم ، بقدر ما يدل على ضعف درجة التلاقي أو إمكان وجود صلة . ولكن هذا القياس (الكمي) للحوادث لايكفي ، كمالا يكفي الزعم بحياد دلالة الرجعة إلى الموت ، فالحرارة التي صيغت بها عبارات الهجوم على المجتمع المعاصر ، وسيطرة النزعة الخطابية ، واستطراد « أبو مساعد » في التبري من حياته ورفضه لما يزاول بالفعل ، كل ذلك يكشف عن نوع من معاندة افكار الرشود السابقة ، ومزيد من التحفظ في تقبل التطور عند السريع . ويكفي أن تظهر الأسرة الحديثة (متلبسة) بالتخلي عن واجبها في رعاية الآباء والأجداد . حقا إن ظهور أربعة من الجيل الماضي فجأة قد أحدث دويا هائلا ، أو انفجارا رمز له اسم المسرحية بالصوت (بم) فأربك هذه الأسرة الصغيرة الآمنة التي تزاول حياتها في هدوء ، **ولكن محاولة التجاوب مع الماضي أو الإفادة منه لم تكن مطروحة عند هذا الجيل الجديد . ولا ندري هل يرصد الكاتبان واقعا ، أو يعبران عن حلم يختفي تحت مسايرة البيئة التي تميل الآن ـ بعد أن استوعبت رد الفعل ـ إلى إبراز الماضي وإحلاله في صورة لائقة من التأسي به وإشهار جوانبه المضيئة ومحاولة إعادته إلى الحياة في صورة عصرية مقبولة . وبصرف النظر عن محاولة المسرحية اصطياد بداية غريبة قصد بها التشويق والإثارة ، نجد الشكل الفني خاليا من**

الإحكام والمنطقية ، فالمسرحية من (لوحات) يتبع بعضها بعضا دون حتمية ، لايجمعها إلا الهدف الواحد ؛ وهو إيجاد التقابل وإبراز المفارقة بين الماضي والحاضر ، أو هي تعرض الحاضر على الماضي ليقول رأيه فيه ، كما كان « الباشا » يفعل في « حديث عيسى بن هشام » ، وهذا الهدف ليس عذرا للتخلي عن التصميم وتماسك الشكل الفني . وإذا كانت المسرحية تتورط في أحكام شمولية أخذت طابعا خطابيا أحيانا ، فإنها ألغت أهم خصائص مسرح السريع ، ونحت إلى أسلوب الرشود ، الذي لم يكن يوما متهيبا من لقاء الجديد أو الدعوة إليه .

* * *

٧ ــ وآخر ما كتب عبدالعزيز السريع منفردا ، مسرحية « ضاع الديك » التي اعتبرت ـ جماهيريا ـ أحسن مسرحياته ، وقد تخلى فيها المؤلف عن أهم سمات فنه المسرحي عبر تجاربه السابقة ، وهو تقديم النماذج الفنية مع الاهتمام بالقضية الاجتماعية ، وكان البديل هو الحدث المسرحي والحكاية المشوقة ، التي تجذب انتباه المشاهدين من أول لحظة ، فهي الاستمرار للبداية الغريبة (المفترضة) في ١ ، ٢ . . . بم حيث عاد الأموات إلى الحياة ، لنشاهد ونوازن بين الكويت قبل النفط والكويت بعده . ولئن كانت البداية هنا أكثر تقبلا لانها اقل افتعالا ، فإن القضية التي طرحتها المسرحية أشد خطرا . وهي ـ من وجه ـ تذكر بحكم سليمان الحكيم بين امرأتين تتنازعان طفلا ، كما تذكر بدائرة الطباشيرلبريخت ، ولكنها تختلف كثيرا عنهما ، وان اتفقت أو تلاقت معهما في النتيجة . وتبدأ المسرحية حين نجد (يوسف) على وشك الوصول إلى الكويت بالطائرة ، ويوسف هذا ابن لبحار كويتي انجبه من هندية تزوجها في الهند خفية عن زوجه ، ثم طلقها فرحلت إلى انجلترا وانقطع أثرها مع ولدها ، وبعد ثلاثين عاما جاء ابنها يبحث عن أبيه وينضم إلى اسرته . ولاشك في أن الكاتب قد حاول أن يتجاوز الإغراب إلى الدراسة

النفسية والاجتماعية ، فهذا الفتى الذي يجري الدم الكويتي في عـروقه لن يكون كويتيا بذلك ، إن التنشئة والمعايشة الطويلة تعفي على آثار الوراثة ، وهكذا يتحقق ما كان متوقعا ، وهو حدوث سلسلة من المفارقات والأخطاء التي يقع فيها يوسف ولا يعدها أخطاء ، **فالضمير صناعة اجتماعية وليس تكوينا فطريا ، وضميره صناعة إنجليزية وليس تكوينا عربيا وإسلاميا ، ولكن اخطاءه تقع على الآخرين أيضا ، فتفسد عليهم سعادتهم القديمة ، ويترك في نفوسهم جـرحا لا ينـدمل بسهـولة** ، وقبـل أن تكتشف الأسرة الكويتية أن يوسف ينتمي إلى غير عالمها أو تقرر ذلك بصورة نهائية ، نجد الفتى نفسه يصل إلى هذا القرار ، ويعالجه بطريقته الخاصة ، وهي عدم المزيد من التورط ، والالتزام بكلمته وحدها ، فيترك ابنةعمه التي أسلمت نفسها له ، يتركها ويسافر . . أو يهرب ، لأنه لايريد أن يتزوجها، فهو لم يعـدها بالزواج ، ولم تسلمه هي نفسها على هذا الشرط ، ومن ثم يمضي إلى موطنه القديم مرة أخرى ، ويترك الأسرتين تواجهان ما تواجهان .

ربما أراد الكاتب ـ مع غرابة الحادثة في ذاتها ـ أن يشير إلى النتائج السلبية التي ستترتب على انتشار الزواج من الأجنبيات ، وكيف يظل الولاء مشتتا ، والانتماء مضطربا ، والقدرة على الالتحام بجسم المجتمع وقيمه محدودة ، وربما أراد على مستوى مخفف ـ أن يعرض أمامنا مبدأ إنسانيا صوره « بريخت » من قبل في « دائرة الطباشير » ، ليؤكد لنا أنه ليست الأم هي التي تلد ، وإنما الأم هي التي تربي ، فالمعايشة والاستمرارية والرعاية هي التي تخلق الرابط الروحي وليس مجرد عملية الولادة البيولوجية التي ينتهي أثرها وتأثيرها بعد حين . . وفي « ضاع الديك » نجد الكويت هي التي ولدت يوسف ، ولكن لندن هي التي ربته ، وقد حاول الفتى أن يجعل الولادة ، والتربية على وفاق ، فلم يستطع مع رغبته في ذلك .

وقد استرد السريع في هذه المسرحية خاصية أصيلة في فنه المسرحي ، ونعني بها عدم التحيز ضد شخصية من شخصياته لإرضاء نزعة معينة ، فربما توقعنا أن

ينحاز الكاتب لبيئته ـ وله الحق في ذلك إنسانيا ـ ويقيس كافة أعمال يوسف إلى مواضعات تلك البيئة ، وبذلك يبدو الفتى على خطأ دائما ، ولكن الكاتب راقب الميزان بدقة فلم يتورط في خطأ يؤثر على الشكل الفني للمسرحية ، إذ يفقدها القدرة على إعلاء الصراع كعنصر أساسي ، ويفقدنا ـ كمشاهدين ـ التعاطف مع الفتى الجاني والضحية معا ، فالحق أننا أحببنا يوسف إذ بدا أكثر اعتزازا بأسرته ورغبة في إرضائها ، وصبرا على الجفاء وعدم الفهم ، وأظهر حسن النية عند الخطأ . . وهنا تبرز البيئة في صورة طبيعية ، فهي لا تخلو من عجلة وتعنت وضيق صدر ، ولا تخلو من الاستعداد للخطأ ، بل المبادرة إليه ؛ فالأب يضيق بابنه لمجرد أنه لا يستطيع أن يفهم حديثه ، ويضيق بحواره لأنه تعود أن يأمر فيطاع ، ويحكم بعبث تعويد ابنه على معيشة الكويت من أول فشل ، بل يدعو هذا الابن صراحة إلى مغادرة البيت والإقامة في الأحمدي حيث يعمل ، فكما نرى أن الأب هو الذي رفضه أولا ، وهو تعبير عن رفض البيئة نفسها لهذا الجسم الغريب أو الذي يبدو لها غريبا ، على أنه لم يمنحه فرصة ثانية، ولم يكن يوسف متعديا، إنه يرى بعدالة ضرورة إعطاء كل إنسان حقه، فليس من الصواب أن يحب سالم ابنة عمه سارة ويتزوجها هو ، أما زلته مع سارة فهي عنده ليست بزلة ، وسارة هي التي سعت إليه ، ولم تقل له إنها مخطوبة ليوسف أو ستتزوجه ، فنزقها هو سبب الكارثة وليس طباع يوسف في الحقيقة ، الكاتب هنا لم يرد أن يلقي كافة المصائب على كاهل يوسف وحده ؛ فالبيئة المغلقة والمرونة المفقودة ، يمكن أن تؤديا إلى الكارثة ، بل كانتا بداية الطريق إلى الكارثة . فيوسف شخصية إنسانية لا تنقصها الأعماق البيضاء والنية الطيبة ، ولكن هل استطاعت النوايا أن تفتح له باب الفهم ويتلقاه مهادة الحقيقي بيد حانية ؟ .

المسرحية ـ إذا ـ برغم حكمنا عليها بأنها لا تنتمي إلى عالم مسرحيات السريع كما ألفناه ، ليست مقطوعة الصلة بتياره الفكري الخاص ، ففيها الكثير من الأحكام الحضارية واللمسات النفسية الموفقة ، ولكن بساطة الشكل الفني هي التي

تجعلنا نشعر بأنها تقود الكاتب مع المسرحية السابقة إلى إيثار السهولة بحثا عن الإغراب وما يغري به من النجاح الجماهيري ، ولكنه بذلك يكون قد دخل منطقة أخرى تسمى مسرح الترفيه ، وغادر المسرح الاجتماعي التحليلي ، وهذا مالا نتمناه له . لقد كانت له اجتهادات في الشكل الفني طيبة ، واستعمل حيلا كثيرة ، كمخاطبة الجمهور من وراء قناع ، والاكتفاء بالتمثيل الصامت في بعض المواقف ، والاعتماد على الحلم لإحياء صفحة من الماضي تكشف عن دخائل النفس وجذور التكوين . ولكن هذه الاجتهادات ظلت تعرض من خلال هيكل قوي بذاته ، قائم على أساس فكري ، ولم يكن قويا بذكاء المدخل أو غرابة الشخصية .

٨ ــ وقد استأنف الرشود والسريع الكتابة معا ، بعد تجربتهما المشتركة « ١ ، ٢ . . . بم » فكتبا مسرحيتين : شياطين ليلة الجمعة ، وبحمدون المحطة .

حققت المسرحية الأولى بعض التجديدات في العرض ، فأخذت ـ للمرة الأولى في مسرح الخليج ـ بأسلوب الستارة المفتوحة ، والغاء الحائط الرابع بمخاطبة الجماهير والاختلاط بهم اثناء العرض ، كما احتفت بالفلكلور ممثلا في الألعاب الشعبية والأغاني والرقصات الجماعية والاستعراض ، ولكنها عكست ما سبق أن وقعت فيه المحاولة الأولى المشتركة ، وهي تقسيم المسرحية إلى « لوحات » ـ أي فصول قصيرة متتابعة ، ويبدو أن كلا من الكاتبين يرسم لوحته منفردا ، ومن هنا تختفي وحدة الموضوع ، بل انعدمت « الحكاية » تماما ، وصار الرابط الوحيد بين هذه اللوحات هو طابعها الانتقادي ، حيث جابت قطاعات مختلفة من المجتمع ، كالتجار والعاملين بالصحافة والنواب والموظفين . . وغيرهم ، هادفة إلى كشف أوجه الانحراف والمظهرية والنفاق الذي يسود هذه القطاعات . لكن « شياطين ليلة الجمعة » ليست مسرحية معتمة ، لقد حملت كلمة الأمل أيضا ، وهذه

الكلمة ، في التضامن الاجتماعي والعمل والارتباط بالأهداف القومية للأمة العربية .

أما المسرحية الثانية « بحمدون المحطة » فمن الواضح أنها ـ أو أكثر أحداثها تجري في لبنان . والمسرحية استمرار في تتبع الجوانب السلبية في السلوك الاجتماعي ، وقد قدمت هذه المسرحية عددا من الانماط السلوكية الطريفة ، ووجهت نقدا لاذعا لأسلوب الهجرة الجماعية الذي يتبعه عامة الكويتيين اذا ما أقبل الصيف ، بل لعلها غمزت أيضا أنهم في مصايفهم يعيشون في جماعات مغلقة لا تندمج في المجتمعات الأخرى ، لكنها بقيت مهتمة بقضية أساسية أخذت حجما واضحا بين عديد من الأمور التي تناثرت هنا وهناك في ثنايا المسرحية وأصابتها بشيء من التفسخ ، وهي قضية زواج الكويتية والكويتي من غير مواطنيهم . وهي قضية مطروحة بحرارة عبر بضع سنوات ، وأدت إلى نتائج لم يعد من الممكن تجاهلها ، ففي الوقت الذي يعود فيه كثير من الشباب الكويتي من الخارج وفي صحبته زوجة عربية أو أجنبية ، فإن البيئة الاجتماعية ـ في كثير من مستوياتها ـ تستنكر أن تتزوج الفتاة الكويتية من غير الكويتي وإن كان عربيا ، وسرعان ما تنسب ذلك إلى الطمع المادي ، وتحكم على هذا الزواج سلفا بالفشل بدعوى اختلاف العادات ؟!

وقد حاولت المسرحية أن تعالج هذه القضية ، ولكن مسلكها كان يتسم بشيء من عدم الوضوح أو عدم الثقة ، فإنها حين اختارت للفتى الكويتي زوجة أجنبية ، جعلتها غريبة على جانب من التبذل ، ومسخت الفتى الذي ذهب للدراسة حتى تحول إلى واحد من جماعة « الهيبز » يهيم على وجهه تتبعه زوجته ! وهكذا أبرزت الزواج من المرأة الغربية في صورة منفرة . وكان الأمر على العكس بالنسبة للوجه الآخر من القضية ، فقد اختارت الفتاة الكويتية فتى عربيا ـ لبنانيا على وجه التحديد ـ تحابا حين كانت معه في جامعة بيروت ، وذهب خاطبا من والدها ، ولكنه نهره وسخر منه ، فلم يجد الحبيبان بدا من الزواج سرا ووضع

اسرتيها امام الأمر الواقع . لم يحتج المؤلفان لشرعية هذا الزواج بصدق العاطفة في ظل التكافؤ الانساني أو القومي ، وإنما دافعا عن غير الكويتي بأنه رجل وله اسرة يعتزي إليها مثل أي كويتي ! وفي ظل هذا التردد في الدفاع عن حرية السلوك الاجتماعي وحقوق الاجيال الجديدة تنتهي المسرحية بعودة الاسر الكويتية من المصيف اللبناني إلى وطنها تغني لـه ، وتندد بحساده ، وكأنها عائدة من تجربة قاسية ! .

إن هذا المنعطف الفكري قد بدأ في « ١ ، ٢ بم » تلك التي تغنت بالماضي ، وكيف كان أبناء الفريج ـ أو الحي ـ يدا واحدة ، لا يسمحون لغريب أن يجتاز الطريق . لقد كانت « ضاع الديك » نوعا من الصحوة إذ ظهرت البيئة بكل قدرتها على الاحباط ، ومجافاتها للوافد الذي هو من دمائها أصلا وإن اختلف منهجا ، ولكن بحمدون المحطة ، وعلى الرغم من انها سمحت ـ لأول مرة في مسرحية كويتية ـ أن تتزوج الفتاة الكويتية من غير مواطنيها ـ فإنها لم تقم هذا الزواج على أساس انساني وقومي ، بل على أساس استعطافي ذي طبيعة استثنائية .

ومهما يكن من امر ، فإن شجاعة المواجهة لم تتخل عن اي عمل من هذه الأعمال .

أما الشكل الفني في هذه الأعمال الاخيرة ، فإنه تأرجح بين الاعتماد على « الحكاية » أو اعطائها أهمية مناسبة كما في ضاع الديك ، وبحمدون المحطة ، وبين اللوحات أو الشرائح التي تؤدي كل منها معنى قائما بذاته ، وان اخذ مكانا داخل الاطار العام للمسرحية ، وينبغي أن ننوه هنا بالاخراج الذي تولاه في جميع هذه المسرحيات صقر الرشود ، فقد لعب دورا واضحا في تقديم هذه الاعمال ، ولكن إصراره على الغاء الوهم المسرحي ، او اسقاط الحائط الرابع ، والجلوس امام ستار مفتوح منذ البداية لايكون موفقا في كل الحالات . ففي مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » ـ وهي اول عمل قدم بهذا الأسلوب ، كانت الحركة موفقة جدا لمناسبتها

للتركيب الفني لمسرحية قائمة على لوحات ، ومعتمدة على الاسلوب الشعبي في « السمرة » بالنسبة لتقديم الأحداث ، أما في حالة وجود حكاية مكتملة قائمة بذاتها مثل بحمدون المحطة ، أو حفلة على الخازوق فإن الستار المفتوح يفقد وظيفته الأساسية لأن الحدث المسرحي تطور بذاته غير ملق بالا إلى الشاطيء الآخر الذي يمثله الجمهور . . .

ومهما يكن من امر . . فإن هذه المسرحيات ظلت في مقدمة ما يشاهد على خشبة المسرح في الكويت .



ثلاثة كتاب للترفيه

محمد النشمي وفرحة العودة :

لقد تعرفنا على جهود النشمي في مرحلة المسرح المرتجل ، ورأينا أنـه كان دعامة هذه المرحلة بما قدم من أفكـار وعروض مسـرحية ، لاقت رواجـا واسعا وليست محل إنكار ، ولكن يبدو أن النشمي كان قد استنفد طاقته وأكثر قدرتـه الفنية ، إذ لم يرحب بالتطورات التي شهدتها الحركة المسرحية مع استقدام طليمات من مصر . وعلى افتراض أن طليمات لم يمنحه الفرصة ـ وهذا غير صحيح كما عرفنا من قبل ـ فإن النشمي كانت له فرقته الخاصة التي بقيت قادرة على العمل برغم انسحاب بعض أفرادها وانضمامهم للأسلوب الجديد في المسرح العربي ، فبعد توقف عامين في المسرح الشعبي قدم النشمي مسرحيتي : « فرحة العودة » و« غرام أبو طبيلة » في عرض واحد ، كان خاتمة علاقته بالمسرح الشعبي ، إذ مـا لبثت العناصر الأكثر قدرة على استيعاب التغيير والتطور أن برزت وسيطرت على متجهات العمل ، وأعادت إلى المسرح رواجه القديم الذي حققه بجهود النشمي نفسه قبل تأسيس المسرح العربي ، وعدد الحفلات التي يقدمها المسرح الشعبي يتفوق على سائر المسارح الأخرى ، إذا أخذنا ـ ويجب أن نفعل ـ جانب الرواج في الاعتبار كمؤشر من مؤشرات النجاح .

هناك إحساس عند بعض النقاد بأن النشمي قد ظلم من طليمات ، وأن النشمي كان أكبر تأثيرا في البيئة من طليمات برغم الإمكانيات الفنية التي أتيحت لطليمات ولم يكن النشمي يملك منها شيئا . وعبدالله خلف يكتب مقالا بهذا المعنى[1] ، ويذكر أن الموضوعات التي كان يقدمها النشمي مثل مشاكل الزواج ـ السفور ـ تعليم الفتاة ـ فوضى الدوائر إنما كانت تثير البيئة كالقنابل ، ويرى الناقد أن ما يكتب الآن ـ أي عند كتابة المقال ـ لا يثير ، ويضرب مثلا بمسرحيتي : « أغنم زمانك » و « عنده شهادة » . وما يقوله عبدالله خلف صحيح ولكنه لايدل على النتيجة التي انتهى إليها ؛ فالنشمي كان يخاطب مجتمعا مغلقا ، محدود المعرفة ، لايملك أي قدر من الوعي المسرحي ، ولكن جمهور هذه الفترة يسافر ويدرس ويقرأ ويشاهد ويقارن ، هو جمهور صعب الرضا ، يريد أن يقفز فوق السنين ويحقق لبلده في عام ما حققته بلاد أخرى في عشرات الأعوام ، وهذا هوالسبب في أنه كثير التذمر ، لايدهش لشيء ولايكاد يرضى عن شيء . وعلى ذلك يمكن أن نقيس كافة النشاطات الفنية وغير الفنية ، فمن قبل لم يكن هذا الجمهور يملك إذاعة أو تلفزيون ، وربما لم يشعر بنقصها ، ولكنه حين ملكهما تطلب فيهما الكمال ولم يكف عن الشكوى ، ومن قبل كان في الكويت طبيبان فقط ولم يسمع أن مريضا شكى سوء المعاملة ، والآن يتجاوز العدد ثلاثمائة ضعف وزادت الشكوى ، وهذا لايعني أن الطبيب الآن أقل كفاية من سابقه ، بل العكس صحيح ، والتغير في وعي الجمهور ، وتطلعه ، ومعرفته بحقوقه ، وآماله في صنع غده . وترتيبا على ذلك فقد أسس النشمي « المسرح الكويتي » بعد أن توقف جهده في « المسرح الشعبي » سنة ١٩٦٤ ، وقدم من خلاله مسرحيتين ألفهما وشارك في تمثيلهما ، وهما : « حظها يكسر الصخر » و « بغيتها طرب صارت نشب » فهل

---

(١) مجلة صوت الخليج ٢٠/١/١٩٦٦ ـ كان حسن يعقوب العلي قد ردّ على مذكرات النشمي مفندا اتهام طليمات بالقسوة عليه ، تحت عنوان « الجحود في مذكرات النشمي » مجلة الرسالة ١٧/١١/١٩٧١ وقد نسب الزيد في كتابه (هامش ص ٩٩) أن النشمي اعترف بعد وفاة طليمات بأن ما صدر عنه كان ردّ فعل نفسي ليس له ما يبرره .

استطاعت المسرحيتان أو إحداهما أن تثير الجمهور وأن تفرقع كالقنابل كما كانت تفعل مسرحياته الساذجة البسيطة في مرحلة الارتجال ؟ كلا بالطبع ، وهذا كله يرجع إلى أنه أصبح يخاطب جمهورا انفتح على العالم ، وانفتح عليه العالم ، وأصبح يتطلع إلى آفاق مختلفة تماما عن تلك التي عاش لها النشمي وأخلص بصدق الفنان وحميته . لن تقارن مسرحيات النشمي في بنائها وحبكتها بمسرحية « عنده شهادة » ، كما لن تقارن بها في عمق أفكارها ودقة النموذج الإنساني الذي تقدمه ، وسنجد في « فرحة العودة » ما يؤكد ذلك .

قدم النشمي مسرحية قصيرة باسم « فرحة العودة » عام ١٩٦٣ . ونشر مسرحية بالاسم نفسه عام ١٩٧١ لانشك في أنها مأخوذة عن سابقتها مع إضافة بعض الشخصيات النسائية . غير ذات أهمية بالنسبة للموضوع ـ ومط الحوادث بحيث صارت في أربعة فصول قصيرة .

ولعل « فرحة العودة » هي المسرحية الوحيدة التي قدمها النشمي عن حياة البحر والغوص والسفر ، تلك الحياة التي تمثل « الحلم المثالي » و « القوة » و « العزة » و « النقاء » في خيال الكويتيين بعد أن صارت ماضيا لايمكن استرجاعه ؛ فقراءة أسماء مسرحياته المرتجلة لا تعطي أي إيحاء بأن البحر كان يمثل عاملا ذا قيمة في تكوين موضوعاتها ، وإنما كانت تستهدف النقد الاجتماعي المباشر أو الفكاهة الصارخة ، والمثل الذي ضربه عبدالله خلف بالموضوعات التي كان يتوفر النشمي على مسرحتها يؤكد الذي نراه . والنشمي ـ في موقفه النفسي من البحر ـ لايخرج عن الإطار الكويتي العام ، فباستثناء الموسيقى والرقصات وأغاني البحر ، لا نكاد نجد له أثرا يذكر في الشعر الكويتي ، إلا بعد أن صار من الذكريات ، ومن ثم ظهر ـ كبديل أو كرغبة في استدامته ـ في الشعر والقصة والمسرح والفنون التشكيلية ، صار الشخصية الوطنية الأولى في الكويت .

والنشمي في المقدمة يشيد برجال البحر : « أولئك الرجال الذين كانت

حياتهم كل يوم استشهادا ، أقله التعب والشقاء » ، ثم يوضح منهجه وأسلوبه فيقول : « إنني بهذه المسرحية التي استوحيت وقائعها من تراث ذلك الماضي المجيد ، ومن حياة أولئك الأجداد الكرام ، أعيد إلى الذاكرة حوادث قد تكون مرت مع أي شخص ، وأرسم صورة حقيقية لا مجال للخيال فيها ، لنمط من الحياة فرضته الأقدار على أولئك الرجال المكافحين » . والنشمي هنا يردد مقولة تبريرية ، يحاول أن يمنح بها مسرحيته ثوب الواقعية ، بدعوى أنها قد تكون مرت مع أي شخص ، وأن الخيال لم يتدخل فيها . ومثل هذا الكلام ردده كتاب العجائب والمغامرات ، وهو لايكفي للحكم بواقعية التجربة ، بل إن حدوثها فعلا لا يكفي لكي توصف بأنها عمل فني ممكن أو واقعي أو ناجح ، كما أن ابتكار الخيال لها وتدخله في تشكيلها لايعني العكس ، بل قد يعني المزيد من الاقناع الفني وإحكام الشكل .

حدد المؤلف لمسرحيته زمانا ، فجعلها تجري قبل ثلاثين عاما في ديوانية النوخذة (أبو عبدالله) الذي نراه يعامل رجاله بشهامة وعدالة وهو يمنحهم السلف ، ثم يعلن تخلفه عن السفر لأول مرة لكبر سنه ، ويلقي بمقاليد العمل لولده عبدالله ، الذي هو بدوره قد جرب البحر وتمرس به ، وحين يفرح الحفيد - خالد - بقرب الرحلة ويتمنى مصاحبة أبيه عبدالله ، يمنعه الجد ليؤنس وحدته في غياب عبدالله قائلا : « لايبه . . خليك عندي لاحق على الشقا والمرار ، البحر فيك فيك ، شكل الدين طالبك لاحقك » .

فالبحر هو قدرالكويتيين ، لا مهرب منه ، يعتصرهم ويفقدهم أرواحهم ، ولكن إلى أين المهرب ؟!

وهكذا يخرج عبدالله إلى السفر ويصحب ابنه خالدا ، لتتعرض السفينة لعاصفة مجنونة ، تطيح بجميع ركابها ، ويستسلم الأب للغرق على حين ينجو ابنه خالد ، الذي يفاجأ حين يرتد إليه وعيه على رمال الشاطىء بأبيه مطروحا إلى

جانبه ، وكذلك مقدم (مجدمي) السفينة ، أي رئيس بحارتها ، وحين يستفيقون يكتشفون أنهم في جزيرة مهجورة ، وأنهم سيعيشون على صيد البر والبحر ، وأن عبدالله مشلول !! وتمضي بهم شهور عسيرة حتى تمر سفينة تنقذهم وتحملهم إلى الهند ، ومن هناك يبرقون إلى الكويت بنجاتهم ، ويعود الثلاثة ـ وقد انتظرهم النوخذة أبو عبدالله وموكب حافل من بحارة السفينة الغارقة ، فقد نجوا جميعهم أيضا وسبقوا إلى الكويت !!

نحن إذاً أمام حكاية مألوفة في قصص السندباد وحكايات ألف ليلة وليلة ، وما نظن أنها مرت مع « أي شخص » في الكويت ، أو أنها صورة واقعية « لا مجال للخيال فيها » ، ومع اختفاء واقعية تطور الحكاية ـ ولا نقول الحدث فليس في المسرحية حدث ـ يصير من العبث تلمس جوانب نضج أخرى ، فليس فيها حبكة ، كما أن حوارها ـ برغم حرصه على أن يعكس حوار الحياة اليومية عند عمال البحر من حيث ترديدهم لعبارات بعينها ـ لايكشف عن فوارق حقيقية بين شخص وآخر ، فيما عدا شخصية « أبو صقر » الذي يحاول أن يبدو مرحا ، أما سائر الشخصيات فتتحدث لغة واحدة ، وإذا كان الفصل الثاني الذي تظهر فيه النسوة على شاطىء الخليج يغسلن ثيابهن ويتحرشن ببعضهن البعض تارة وبالشرطي تارة أخرى ، إذا كان هذا الفصل يتميز بمحاكاته للغة النساء فإن الفصل كله مقحم على المسرحية ، ويمكن أن يلغى كلية دون أن تصاب الحكاية ـ ولا نقول الفكرة ـ بأي تأثير .

اللغة التقليدية المحفوظة ضيعت الفوارق بين الشخصيات ، كما طمست ملامح اللحظة المتميزة ، فجاء الحوار فاترا لايرتبط ارتباطا نفسيا وعضويا بالموقف ، ونذكر مثلا على ذلك قول عبدالله ـ وهو على وشك الغرق ـ لابنه خالد المتشبث بقطعة من خشب : « لا تبكي يا ولدي ، الرجال ماتبكي وقت المتاعب ، وهذي الشدائد هي اللي تخلق الرجال ، كثار يا ولدي اللي ماتو في البحر ، وين اللي

نعرفهم ، وين حمد ، وين جاسم ، راحوا كلهم في البحر ، هذه هي الحياة . . حللني يا ولدي . . حللني يـ . . . . يـ . . يا ولـ . . لد . . دي (يستدرك أنفاسه الأخيرة وبصوت مجهد منهوك) الله . . الله . . في أمك يا ولدي . . الله . . هالله في جيرانك . . الله الله في اخوانك . . (ترتخي يداه ويختفي بين الأمواج)[1] .

فأنت ترى أن هذا الحديث يمكن أن يجري بين أب وابن مستريحين في الديوانية ، يشعران بامتداد الزمن وراحة الأنفاس ، أو يمكن أن يكون وصية أب طال به المرض لابنه الجالس إلى جانبه يمسح على جبينه ويهدئه ، فمن المحال أن يطيل إنسان يغرق عباراته إلى هذا الحد العجيب ، ومن المحال أيضا أن يتماسك أسلوبه ويتسلسل في منطقية فيستعرض تاريخ البحر مع الرجال ، وينتهي إلى أنه لا مفر كما أنه لا داعي للبكاء ، ومن المحال أخيرا أن يذكر من سبقه إلى الموت بأسمائهم ، وأن يوصي ولده بجيرانه أيضا !! الموقف النفسي واللحظة الحاشدة لا تسمح بشيء من ذلك ، كما لن تسمح بأن يرد ابنه بالطريقة التي رد بها أيضا .

لا نريد أن نستطرد في مناقشة المسرحية ، ونحن نكتفي باعتبارها نموذجا لأسلوب النشمي في التأليف ، وطريقته في إدارة الحوار ، وربما لو بقيت المسرحية على صورتها القديمة المتخيلة ، حين كانت من فصل واحد ، لتحقق لها شيء من التماسك الذي حرمته بامتدادها المصنوع عبر أربعة فصول خلت من أبسط معاني البناء المسرحي .

---

(١) فرحة العودة ص ٣٨ .

الضويحي والحداد :

وقد أطلنا الوقوف مع « فرحة العودة » لأهمية التعرف على جانب من نشاط النشمي بصفة خاصة ، وقد رأينا أن « الحكاية » أو طابع «الحدوتة» هو الذي يقود تصور الكاتب ، ويحكم الشكل الفني ويطور الاستطراد ، ولم يختلف الأمر كثيرا في « بغيتها طرب صارت نشب » ، فهنا نجد النشمي يحاول تصوير جانب من المجتمع ، لكنه يصوره على طريقته الخاصة الحريصة على الإضحاك والمبالغة ، فالمشكلة تكمن في اعتقاد « الرجل » أن زواجه من أكثر من امرأة يضمن له السعادة لما يثير بين زوجاته من عوامل المنافسة ، ومن ثم يتزوج بالثانية ، وتتأزم الأمور حتى يسكن زوجتيه وأمهما في بيت واحد ، ويخرج من خطأ إلى خطأ ، حتى ينتهي الأمر بإشعال النار في البيت !!

وليس من السهل اعتبار مسرح عبدالرحمن الضويحي ومسرح حسين الصالح الحداد مجرد امتداد لمسرح النشمي ، فمن الحق أن الرجلين قد شاركاه العمل في مرحلة الارتجال ، سواء في صناعة الفكرة أو تأديتها أمام الجمهور ، ولكن وعيهما المسرحي بتعدد التجارب ونمو الزمن وأمام دواعي المنافسة ـ قد تطور كثيرا ، فهما ـ على الأقل ـ يخاطبان جمهورا أكثر استنارة ووعيا ، وينتزعانه ـ أو يحاولان ـ من بين مغريات عديدة ، فلم يعد المسرح « ملهاته » الوحيدة ، وسنجد الكاتبين يحاول كل منهما أن يقول شيئا ـ بطريقته الخاصة ـ ليخرج من دائرة الهزل إلى دائرة أكثر اتساعا هي الفكاهة التي تريد أن تؤثر في الناس .

وقد كانت بداية الضويحي ناضجة إلى حد كبير . في أولى مسرحياته « سكانة مرته » ، نجد نموذج المرأة المتحكمة في زوجها وابنتيها ، وهي أيضا تدلل بنتا وتهمل أو تقسو على الأخرى ، ومن ثم تصير علاقة الأختين كعلاقة الأم بالأب ، فتتحكم الفتاة المدللة في أختها الكبرى المسالمة ، التي لاتجد أمامها إلا استعداء أبيها واستثارة نخوته دون جدوى ، وتواجه الأسرة كوارث متلاحقة يرجعها المؤلف إلى سيـطرة الأم وضعف الأب ، ولاينسى أن يلتفت إلى الجمهـور ليلمس بعض مشكلاته ؛ كبيوت ذوي الدخل المحدود ، وانتشار الوساطة ، وانصراف الشباب الكويتي عن الزواج من فتيات وطنهم لغلاء المهـور وكثرة النفقـات المطلوبـة . ومشـاهد الفكاهة الخالصة قليلة ومقبولة ، ولم تخرج إلى المبالغة إلا نادرا .

ولكن الضويحي لم يستمر على هذا الأسلوب الذي بدأ به ، فانصرف عن الاهتمام بالأفكار التي يمكن أن يقوم عليها هيكل لعمل مسرحي مناسب ، واتخذ خطة أخرى هي التي سيـطرت على مسـرحه بعـد ذلك ، وهـذه الخطة أو هـذا الأسلوب نجده واضحا في تعليق الناقد الفني « محبوب العبدالله » على مسرحيـة « حرامي آخر موديل » ، يقول الناقد : « إن ميزة الضويحي أنه يجمـع من أفواه الناس كل ما يتحدثون به في حياتهم اليومية ، ولكن المشكلة الفنية تتمثل في أن هذه الأفكار تظل مبعثرة ، لذلـك تصبح المسـرحية عنـده مجموعـة ألفاظ وغمـزات اجتماعية سريعة ، وهو يستطيع أن يجعل مسرحياته تنبع من الحالة الاجتماعية ، دون أن يحول مسرحه إلى ثرثرة وعرض نماذج غريبة من الناس ، في إطار جو غريب وخيـالي مملوء بالحـركات البهلوانيـة . . . وهو جيـد في التشريـح الاجتماعي ، ويستطيع أن يفصل شخصياته تفصيلا كوميديا رائعا ، لذلك نجده في مسرحية « حرامي آخر موديل » يتطرق إلى أكثر من قضية اجتماعية ابتداء من أزمة السكن ، حتى المجـاري والتليفونـات مارا بعـدة قضايـا أخـرى تتعلق بـوزارات الـدولـة ومؤسساتها ، ولكنه بالغ كثيرا حينما جعل الناس يسكنون في فنـدق بسبب أزمة السكن ، وهذا شيء غير موجود ، ولم يحدث ولن يحدث ، ولست أدري هل كان

يقصد شيئا آخر ، أو هو يرمز بالفندق لوضع معين . . ثم إن النماذج التي اختارها في مسرحيته كلها نماذج غريبة ومريضة ، وخلال فصول المسرحية الثلاثة لم نصل إلى شيء[1] » .

ويقول آخر عن مسرح الضويحي : « مسرحيات الضويحي ليست مسرحيات بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة ، ولكنها خليط عجيب من الناس والمقاعد والاكسسوارات ، والخطب ، وهو في الكلام يحشد خلاصة أفكاره ، شأنه في ذلك شأن طالب المدرسة الذي يأبى إلا أن يفرغ كل مافي رأسه من معلومات فوق ورقة الامتحان ، وبذا يوقع المصحح في حيص بيص ، ويضيع الإجابة المطلوبة وسط زحمة العديد من الجمل المحشورة حشرا . . الصوت الوحيد الذي يتردد في مسرحيات الضويحي هو صوت الضويحي نفسه ، الذي يقول رأيه في المسرحية الواحدة في كل شيء»[2] .

وإذا كانت مسرحيات الضويحي تعتبر ـ من وجه ـ امتدادا لمسرح الخمسينيات في الكويت ، أو مرحلة الارتجال ، فإنها تعكس اهتماماته بأمانة من حيث تستقي نقداتها من أفواه الناس ، وتنثر الأفكار وتبعثر الضحكات في الوقت نفسه دون أن تعني كثيرا بما يسمى بالوحدة الفنية أو منطقية الفكرة .

والمشكلة هنا ـ في الواقع ـ ليست مشكلة الضويحي كمؤلف كوميدي ، وإنما مشكلة المسرح الترفيهي من الأساس ، فهذا المسرح يضع رغبات الجمهور في أعلى درجات الرعاية ، وهذا يورطه في سلسلة من التدني ، لأنه يبحث عن إرضاء القاعدة العريضة من الجمهور ، ويضحي في سبيل ذلك ـ ليس بالقطاع الآخر الأقل عددا من الجمهور وحسب ـ وإنما بأصول الفن الكوميدي ، أو فن الملهاة من باب أولى .

---

(١) مجلة اليقظة ١٩٦٨/١/٢٢

(٢) مجلة اليقظة ١٩٦٧/٤/٢٤ .

إن الضويحي يقوم في الكويت بدور نجيب الريحاني في مصر ، فهو يضحك الناس من الآخرين ، ولكنه لايتردد في أن يضحكهم من أنفسهم ، وهو يمزج فكاهته بالنقد الاجتماعي ، ولكنه في سبيل الإضحاك يمكن أن يتخلى عن كل شيء . . لكن المسرحية تظل ، برغم خلوها من أية فكرة بناءة ، متماسكة بهيكلها الخاص الذي بنته من مجموعة افتراضات غاية في الغرابة والتصيد والتداخل . . فالكوميديا هي البداية والفودفيل هو النهاية ، وقد بلغ الضويحي خط النهاية في مسرحياته الأخيرة .

في « كازينو أم عنبر » كانت الفرصة متاحة لنقد فئات من الناس ادمنت القفز الطبقي وعبادة المظهر ، واهتبلت كل فرصة للاثراء ، كما كانت الفرصة متاحة لتحليل العلاقات الاجتماعية المتغيرة نتيجة لوجود نشاطات مهنية جديدة مستحدثة (التي يمثلها افتتاح كازينو تملكه امرأة مثلا) ولكن الضويحي يترك ذلك كله ويلتفت إلى هذه المرأة (أم عنبر) ليجعل منها وارثة ، تقفز فجأة من بيع الباجلا إلى مصاف نجوم المجتمع ، ويتسابق المعجبان من حولها في كلتا الحالين ، وإذ يشتط بها المنى تأتي النهاية القاصمة ، فقد اكتسبت أم عنبر ميراثها بالتزوير أو التضليل ، ومن ثم تساق إلى السجن . ولايختلف الأمر كثيرا في « الجنون فنون » ، فهي أيضا عن الأدعياء والتمرد الخاوي من أي مضمون، فالابن العاق يتمرد على ما يسرت أمه له من فرص الكسب ، وينتحل شخصية محام ، وينكشف أمره أمام المحكمة بالطبع ، ويساق إلى السجن أيضا كسابقيه . ويصل (الفودفيل) قمته في مسرحية (روزنامة » وهي تنتهي بأشخاصها جميعا إلى ما يشبه السجن وهو الطرد من العمل ، فحين أنهيت خدمات أحدهم سخر منه زملاؤه ، ولكنه يدعي أن الشركة منحته هبة سخية ونال ميراثا أو تعويضا آخر ، فيسيل لعاب رفاقه، ويأخذون في تملقه بالاستجابة لنزواته في أن يتزوج من أوروبية ، ويحاولون خداعه ، على حين يكون قد خدعهم بالفعل ، إذ شغلهم عن الاهتمام بأعمالهم فجاءتهم خطابات الاستغناء عنهم . . مثله !!

ولكن الضويحي ـ في مسرحيتين ـ يبذل جهدا واضحا في محاولة الاقتراب من الفكاهة الراقية الهادفة أو المحكمة لقيامها على موضوع ـ مهما اختلفت درجة جديته ـ وبنائها على تصور نظري ، فواضح في هاتين المسرحيتين وجود تخطيط نسبي حفظ الشكل الفني من التفسخ أوالتشتت . المسرحية الأولى هي مسرحية « اصبر وتشوف » . والموضوع يتسم بالغرابة والشذوذ ، ونحن نقبلها ابتداء مادمنا بصدد مسرحية ترفيهية ، ولكن الموضوع الغريب أكثر تقبلا هنا إذ يلهج العلم بكثير من أمثال هذه الحوادث التي تنشرها الصحف بين حين وآخر . المسرحية تحكي قصة أسرة مكونة من زوج وزوجة وطفلين وخادم . أما الزوج فقد تغلبت في جسده نسبة الأنوثة بعد أن شم غازا معينا ، وبدأت طبيعته تتغير ، على حين أن ما حدث لزوجته هو العكس ، ومن ثم أصبح كل منهما تواقا إلى احتلال مكان الآخر والقيام بوظائفه ، وكان ذلك مقدمة لسلسلة من التصرفات الشاذة ، فنجد الزوج يقوم بأعمال البيت ويدرب الخادم على العمل، ونجد الزوجة تتصرف كرجل وتود لو تشارك الرجال في مجالسهم . وحيث تزداد هذه التصرفات يتدخل قريب لهما وينقلهما إلى المستشفى حيث تجري لكل منهما جراحة تنقله إلى الجنس الآخر . وهنا يزاول كل منهما العمل الذي أحب ، بل يبدأ في الانتقام لنفسه من صاحبه . وفي النهاية نكتشف الحقيقة ، فهذه الأحداث كلها قد دارت من خلال حلم عاشه شخص آخر لم يظهر في المسرحية ، لكن خياله صنعها في المنام ، إذ هو فرد من أسرة اتسمت شخصية الأم فيها بالقسوة والاستبداد ، لا تتورع عن ضرب زوجها بالعصا إذا ما اعترض على تصرفاتها ، والزوج خانع مستسلم . فكما ترى نجد في هذه المسرحية الإفادة من المحاولات والتقدم العلمي ، كما نجد التحليل النفسي واضحا في صورة الهروب إلى عالم الحلم حين يضيق الإنسان بالواقع ، ونجد هذا الحلم يخضع لتغييرات تستمد من عالم اللاوعي ، فهذا الحالم يضع الأم مكان الأب ، ويجري تعديلات في نظام الأسرة تتفق مع قسوة هذه الأم ، ولكن الحالم يفيق من نومه ليوضح الأمور ، بل يتبادل هو وغيره الحوار مع الجمهور ، فيحطم

هذا الحائط الرابع ، ويستفيد من تطور آخر في العرض المسرحي ، بخلق جو فكري موحد أو شعوري مسيطر على المسرح وفي الصالة معا من خلال هذا الحوار المتبادل .

والمحاولة الثانية للضويحي نجدها في مسرحية « انتخبوني » ، والمنطقية هنا أضعف ؛ لأنها مسرحية تحاول أن تكون اجتماعية ـ برغم طابعها الفكاهي ـ تحرص على الإيهام بالواقع ، وهنا تختلف عن المسرحية السابقة التي أعطاها عالم الحلم حرية في الحركة والتنويع فتمت لها الحبكة المتماسكة . في « انتخبوني » نجد الأسرة الحضرية من الأب والأم والابن أحمد ، الذي أحب وخطب دون علم أبويه . كما نجد لهذا الأب أخا بدويا انقطعت صلته بأخيه الحضري ، ولكنه لايلبث أن يزوره مضمرا استنزاف ثروته ، وذلك بأن يزوج ابنته (دغمة) البدوية لابن عمها (أحمد) كما تقضي تقاليد البادية ، وإلا قتل الأب والابن . . ويملي البدوي شروطه وكلها شروط مادية ، ويملي أحمد شروطه وهي أن تتعلم دغمة بعض العادات المتحضرة ، ويجلب لها خادما تعلمها ، هي خطيبته التي أحضرها على أمل أن تؤذيها وتضطرها إلى الرحيل ، ولكن حين تأتي الخادم الشابة يقع ماليس في الحسبان ؛ فالأخوان الحضري والبدوي يقعان في حبها ، ويعرض كل منهما ـ من وراء الآخر ـ عليها الزواج ، ويعترف البدوي لها بأن دغمة ليست ابنته ، وأنه اتخذها أداة للابتزاز ، وأنه ثري . . إلخ . وتسجل « الخادم » حديث الرجلين على شريط وتسمعه لأحمد ، الذي يواجه أباه وعمه بما قالا ، ولكن الرجلين لايتراجعان ويصر كل منهما على رغبته ويقفان وجها لوجه ، ولكن الفتاة تنتخب خطيبها وحبيبها أحمد بعد أن تكشف عيوب هؤلاء الأنانيين .

العنصر الفكاهي مقبول قليل المبالغة ، والحوار خال من الاستطراد خال من المباشرة ، وإذا فهمت على أنها ترمز إلى الانتخاب وما يثير من أجواء الأنانية والوصولية وإضمار الغدر والانتهازية ، وإقامة العلاقات الزائفة حتى تتحقق

المآرب . . فهي مسرحية موفقة أيضا ، على الرغم من أن حوارها قد خلا من أية إشارة يمكن أن تعين على إدراك هذا القصد .

وإذا كان الضويحي يمثل الامتداد في اتجاه الفكاهة ممتزجا بمحاولة الاقتراب من بعض الأفكار الجادة ، مع الحرص على الحبكة المسرحية في حدود متطلبات هذا النوع من المسرحيات ، فإن مسرحيات حسين الصالح الحداد تمثل امتدادا آخر بالنسبة للمسرح المرتجل ، وهو الذي يمضي في الاتجاه النقدي التعليمي ، وهذا المسرح في حرصه على النقد والتعليم يهمل أو يفتقر إلى الكثير من المقومات الفنية التي تجعله ينتمي إلى البناء المسرحي .

إن الحداد يملك الفكرة ـ في بعض مسرحياته ـ ولكن أسلوب التعبير يقصر كثيراً عن الوفاء بحق الفكرة ، وهو الذي يخرجها من حيز المسرحية الاجتماعية الى حيز الفكاهة ، بل إن بعض مسرحياته لا تزيد عن أن تكون مجرد « مزحة » .

لقد تعرفت الى الحداد قبل أن أقرأ مسرحياته ، وسمعت منه كثيراً ، فقد تولى هو إيضاح ما يقصد إليه ، وتبين لي موقفه الواضح الناضج من كثير من القضايا الاجتماعية المهمة ، ولكن مسرحياته ـ بعد القراءة المتأنية ـ لا تصل في معالجتها إلى هذا الوضوح أو النضوج الذي يوحي به حديثه ، وهذا يعني أن المشكلة عند الحداد ، كما هي عند الكثرة ، ممن يكتبون للمسرح في الكويت ، إنما هي مشكلة الثقافة المسرحية ، المعرفة النظرية العميقة بأصول الكتابة المسرحية ، ولهذا تأتي الأفكار ـ غالباً ـ ناضجة عن أسلوب المعالجة ، وهذا يؤدي الى أن تكون الأفكار ـ أيضاً ـ معزولة عن النسيج المسرحي .

في مسرحية « ناس وناس » لا بد أن نملك قدراً كبيراً من التسامح لنعتبرها مسرحية ، وهي على أية حال أول محاولة ، فمن ناحية الشكل تذكرنا بحكاية « فرحة العودة » للنشمي ، والكاتب يطرح فيها قضية الأصيل والبيسري ، وإذا

تذكرنا كيف تناولها صقر الرشود تناولاً تحليلياً في مسرحية « تقاليد »؛ تلك التي ضاع نصها ، واكتفينا بأقل ما يغني ، سيتبين لنا الفرق بين المسرح الإجتماعي والمسرح الترفيهي ، وإن كان الترفيه هنا ممتزجاً امتزاجاً مستمراً بالرغبة في التعليم والنقد ، هنا نجد الفتاة الأصيلة والفتى البيسري على وفاق ، ولكن والدها المتكبر يرفض الاعتراف بأن العلم والثقافة يمكن أن يكونا بديلاً أو معادلاً لعراقة الاصل ، فيضن بابنته على الفتى ، الذي يذهب الى أوروبا ويكمل تعليمه ويعود طبيباً متفوقا ليجد والد الفتاة مريضاً ، فيقوم على علاجه حتى يشفى ، ومن ثم يعترف بقيمة الثقافة ويزف ابنته إلى حبيبها القديم .

إن أهم خصائص مسرحية الترفيه تظهر في هذه المسرحية ، فالحكاية هي التي تصنع نسيج المسرحية وتقودها الى النهاية وتشكل حبكتها ، وليس فيها أكثر من الحكاية ، ولكن الحكاية ـ في هذه المسرحية ـ مفككة ضائعة بين الاستطرادات والنصائح والتعليقات التي تبطىء في سير الحوادث دون جدوى ، ويكفي أن يضيع فصل كامل في المستشفى لمجرد أن الفتى أصيب في حادث سيارة ، وكان يمكن ألا يصاب دون أن نفقد أي قدر من المعرفة بأطوار المسرحية ، أو شخصياتها ، فالكاتب يصطنع هذه الامتدادات الفرعية ربما ليملأ ساعات العرض ، ولكن ـ أيضاً ـ ليعلم وينبه ويزجر ، فهو يلوم قادة السيارات واستهتارهم بأرواح الناس ، وكذلك الأطباء في خشونتهم مع المرضى ، والمرضى في إثقالهم على الأطباء ، ولا ينسى أن يهاجم « الواسطة » الخ ، بل لا يتهيب أن يصدر أحكاماً حضارية إجمالية خطيرة ، فيقول على لسان ناصر : « أقصد ان احنا والله الحمد ماشيين في خطوات سريعة ، لكن للاسف الخط الحضاري سبق الخط العلمي » (!!) . وشخصياته تتنازل عن آرائها بسهولة ، فمريم المسرفة في التمسك بالقشور الحضارية تتراجع عن رأيها لمجرد مجموعة من الجمل المحفوظة يلقيها ناصر أمامها ، بل إن الأب الأصيل المتكبر يتراجع عن تعنته لمجرد انه مرض وشفي ، وكأنه كان في حاجة الى ذلك ليؤمن بقيمة العلم .

على اننا لا نجرد مثل هذا العمل من القيمة الاجتماعية مهما بدا بناؤه الفني مخلخلاً أو مهملاً ، فهو تبشير باحتمالات المستقبل أو دعوة ضمنية لترويج هذه الاحتمالات . لقد كنا نسخر دائماً من الفيلم السينمائي المصري الذي ينتهي دائماً بانتصار الحب على الطبقية ، حين تتزوج بنت الباشا موظفاً عند أبيها في الشركة ، أو يتزوج ابن الباشا بنتاً من فتيات القرية هي أشبه بالرقيق في أرض أبيه ، كنا نعد ذلك نوعاً من الهروب من مواجهة المشكلة مواجهة علمية تحليلية أو مواجهة سياسية تتحول الى فعل ثوري أو قانوني ، وربما كان ذلك صحيحاً الى حد كبير ، ولكن من الصحيح أيضاً انه من خلال أجواء الهروب والتخدير حلت المشكلة نفسياً بإدمان عرضها ومشاهدتها ، فلما بلغ النضج الاجتماعي قدراً يسمح بحدوثها لم نشعر بأن هناك فجوة ، أو أن شيئاً غريباً يحدث ،لأنه كان قد حدث عشرات المرات في روايات السينما وقصص الناشئين .

وقد عاد الحداد الى مشكلة الأصيل والبيسري مرة أخرى في مسرحيته القصيرة « عضني وعضك » ، وهذه المسرحية تكشف عن إحدى طبائع المسرح الفكاهي في الكويت ، كما تكشف عن طبيعة الفن المسرحي في الكويت ، فالمسرح الفكاهي يهرب من وصفه بالتهريج أو الابتذال ، ويحاول أن يدخل في منافسة مع المسرح الجاد ، وذلك بأن يغامر بطرح قضايا ذات وزن ، ولكن على طريقته الخاصة ، وهذا بدوره يؤدي الى اسقاط الحواجز وارتفاع درجة التفاعل والتداخل بين المسرح الجاد والمسرح الفكاهي .

في « عضني وعضك » يحاول المؤلف أن يعبر بالرمز عن المشكلة ، ولكن كيف جاء هذا التعبير ؟ لقد سلك مسلكاً يتسم بالغرابة حقاً ، إذ جعل العلاقة بين كلب وكلبة ، والكلبة ملك للفتى البيسري والكلب ملك للفتاة الأصيلة ، ووالد الفتاة يطلق الكلب ولكن أصحاب الكلبة يحبسونها . . . إلخ وحين يتراضى الطرفان على عدم جواز حرمان الكلب من كلبته وتعريضها للعذاب ،

تنتهي المسرحية بظهور الفتى البيسري وفتاته الأصيلة (التي لم تظهر مطلقاً على المسرح قبل هذا المشهد الأخير) وقد ارتديا ثياب الزفاف !! مع ما في اختيار الكلب رمزاً للانسان من تجاوز يصرف الإحساس عن التعاطف مع العرض المسرحي ، فإن الحوار بدا مفتعلاً ممطوطاً دون جدوى ، ولم نشعر من خلال الحوار بالمشكلة الأخرى التي كان يجب أن تكون في اعتبار الصياغة بحيث يدور الحوار بين الاسرتين عن الكلاب ولكنهما يضمران شيئاً آخر لا يريدان التصريح به، ثم نفاجأ بهذه النهاية ، التي تكشف عن المعنى الموازي الخبيء . ولقد أثارت هذه المسرحية ثائرة نقاد الصحف فهوجمت بعنف ، وربما كانوا على حق في ذلك .

ويغادر الحداد مشكلة الأصيل والبيسري الى مشكلة أشد خطراً وأكثر تطلباً للدراية بفن المسرح وأسلوب الرمز ، وذلك حين يكتب مسرحيته القصيرة « شرايكم يا جماعة » .

ولكن ما هي المشكلة التي يطلب رأي الجماعة فيها ؟

هنا نجد الأم والأب والإبنة الخرساء وزوج الإبنة ، ونجد أماني الثلاثة تحوم حول إمكان استعادة الفتاة للقدرة على الكلام ، وبعد اليأس يكتشفون طبيبة تعالج هذا العائق ويتصلون بها فتعلن قدرتها على معالجة الفتاة ، وتطلب الرأي من أسرتها إذ تملك طريقتين للعلاج : سريعة وبطيئة . وبالطبع فضلت الأسرة الطريقة السريعة ، وتكلمت الفتاة ، وليتها ما تكلمت ؛ إذ بدأت على الفور تتهم والديها وزوجها باستغلالها وإساءة معاملتها وتهضم حقها ، وقالت ذلك كله في لحظات وبأسلوب جارح ، جعل زوجها يذهب فوراً لاستدعاء الطبيبة التي عالجتها ، ثم يوجه سؤاله الى الجمهور : ما رأيكم يا جماعة ؟ والتكملة معروفة : ألا ترون ان الأسلم ان نردها الى الصمت مرة أخرى ؟

ويجب أن ننبه من البداية أن اعتماد الرمز أسلوباً للتعبير لا يعني اطراح الواقع إلا في «الحواديت» الشعبية ، أما العمل المسرحي فيجب أن يحافظ على

منطقيته ، ومن ثم فإنه لم يكن هناك ضرورة لتبسيط كيفية إنطاق الفتاة بالصورة التي جاءت في المسرحية وكأنها تعالج جرحاً سطحيا ـ وهذا يعني إلغاء المشهد لا إبرازه كواقع ، فليس له قيمة في ذاته ـ ، ثم نأتي لجوهر الفكرة ، وستعتبر الفتاة هي « الكويت » ، تلك التي صمتت طويلاً ، ثم فجأة نطقت ، وربما كان من الخير لو أنها أخذت بأسلوب العلاج التدريجي لتدرك مافاتها على مراحل . فالكاتب غير مرتاح لقفزات التطور التي تجتازها الكويت غير متفائل بنتائجها ، وهو يرى أن المواطن الكويتي ينال الكثير دون جهد وانه دأب على المطالبة والإلحاح وكأن ذلك حقه وواجبه معاً ، فلا يصنع غيره ، ولكننا نرى أن الرمز ناقص ، فالفتاة لم تنطق غير التهجم والانتقاص ، وهذا يعني أن الحداد لم ير من التطور في الكويت إلا جوانبه السلبية ، أو متاعبه وهي ملازمة لمنافعه العظيمة ، ومرة أخرى لن ندخل في جدل معه ، ما دام قد اختار الفكاهة أسلوباً لعرض رأيه ، ولو انه اختار أسلوباً آخر لكان لنا معه حوار طويل .

ومن هذا النوع الذي يحاول أن يصل فيه بين المسرح الفكاهي والأفكار الجادة مسرحية « مشروع زواج » ، وهي من ثلاثة فصول قصيرة ، وهي لا تزيد عن كونها مزحة أو نكتة ، تتعرض للنفور التقليدي بين الأم وكنتها (زوج ابنها) فنرى الأم تلح على ابنها أن يتزوج ، وهو يراوغ ويعلن لأمه انها ستكون أول من يضيق بزواجه ، ولكن مع إلحاحها يوهمها بأنه تزوج ، ويأخذ زوجته الى الدور العلوي ، ويذكر لأمه أن العروس لها شرط واحد ؛ ألا تراها الأم لمدة اسبوع . وفي هذا الأسبوع وبرغم القطيعة تسوء العلاقات على البعد ، وتسمع الشتائم من الدور السفلي ، وتتصاعد شكوى الأم فيضيق ابنها بالشكوى ويقرر قتل زوجته ، ويذهب ليطعنها ويسيل دمها فإذا هو من عسل ، وإذا الزوجة دمية بالحجم الطبيعي للمرأة !!

لعل هذه المحاولات المستمرة تعطي فكرة عن مدى تعلق الحداد بخوض عالم الأفكار ، ولكننا نرى أنه لم يجاوز عالم الحكاية الشعبية ، وانه عرضها

بأسلوب الحكاية الشعبية أيضاً ، فالشخصيات متميعة ، تضيع معالمها الذاتية في أسلوب الكاتب الذي لا يتغير ، وفي حرصه على ان يعظ ويشيد بالأوضاع التي تروقه ويهاجم بما يرضي رغبات الجمهور ، بصرف النظر عن مدى استدعاء الموضوع - إن كان ثمة موضوع - لمثل هذا الهجوم ، وهو يلغي في ذلك كل منطق بما فيه منطق الفكاهة نفسها ، التي يجب أن تدرك بالكلمة والحركة والموقف معاً ، ولكن الحداد ليس ظاهرة مفردة ، فأكثر ما يكتب ويعرض على خشبة المسرح في أيامنا ينتمي الى هذا اللون.

الفصل الخامس عشر

الفن المسرحي بين الواقع واحتمالات المستقبل

لقد تعرفنا بما نظن أن فيه الكفاية على أهم ملامح الفن المسرحي في الكويت من خلال خطين عريضين استقطبا جهود الكثرة من كتابه ، وهما يمثلان في الخط الإجتماعي التحليلي والخط الفكاهي أو الترفيهي . وقد تركنا بعض نقاط ـ لا يخلو أكثرها من أهمية لجلاء فكرة المسرح في الكويت لأية دراسة تفصيلية بعد ذلك ، فنحن لم نعرف بأعلامه (ولم نلجأ لذلك بصفة عامة في أي مجال آخر) ولم نتوقف عند « التكويت » وكيف يكون ومدى علاقة المسرحيات المكوتة بالأصل الذي أخذت عنه ، كما لم نلتفت إلى المسرح المدرسي الذي لا يزال يواصل جهوده الى اليوم ، وكان في أوائل الستينات أكثر ظهوراً لمحدودية المنافسة ، ولم نرصد المسارح والفرق الزائرة ونوعية المسرحيات التي قدمتها ودرجة رواجها وإقبال الجمهور على عروضها ، لنزداد معرفة بطبائع البيئة ومشكلات المسرح . اغفلنا ذلك كله عن عمد لدراسة أكثر تفصيلاً ، واهتممنا بجانب التأليف إذ هو الركيزة والأساس في الفن المسرحي ، وهو الذي يدخل في نطاق الدراسة الأدبية من البداية . ولا يعني حصر القضية في التأليف المسرحي أن نعتبر كل عمل مكتوب داخلاً ـ تلقائياً ـ معنا هنا ، فالإحاطة به لا تعني ضرورة التعرض له ، ومن ثم اكتفينا بالوقوف عند عدد من الكتاب لأهميتهم التاريخية أو لقيمتهم الفنية

أو لتمثيلهم الكمي والنوعي للاتجاه الذي يلتزمونه. ولا يعني ذلك اننا لم نحط بجهود الآخرين، وان كنا لم نعط المحاولات المفردة اهتماماً باعتبارها لم تغادر البداية الى الاستمرار. لن يختلف صالح موسى في مسرحياته: « يمهل ولا يهمل »، و« العلامة هدهد »، و« مدير طرطور » عن مسرح الضويحي، فهو يعكس أكثر جوانبه المقبولة والسلبية معاً. وكذلك يمكن أن نضيف محاولة عبدالأمير التركي في « حط الطير طار الطير » الى محاولات حسين الصالح الحداد، ولكن إذا كان الحداد يفسد أفكاره برغبته في أن يقول كل شيء على سبيل الوعظ والتعليم فإن التركي يفسد أفكاره بعدم التخطيط لها، فدرايته بالشكل المسرحي ومعنى الشخصية المسرحية محدودة جداً، ويمكن أن نعتبر مسرحيته المشار إليها علامة على ذلك، ففيها أفكار ناضجة ونقدات محددة وحادة معاً، وهي مقصودة له، وكانت أكثر وضوحاً في عنوان المسرحية الذي تغير مرتين قبل عرضها[1]، ولكن بالرجوع الى نص المسرحية لا نجدها تقدم شيئاً يدل على فهم مؤلفها للأسلوب المسرحي الماكر الذي يمكن أن يقول الكثير دون أن يثير حساسية من يتناولهم بالنقد، ولقد ناقش توفيق الحكيم وعرض أعجب الأفكار وأدعاها للاستفزاز، ولكنه كان يملك أداة الفنان القدير، فشقت مسرحياته طريقها الى افهام الجمهور ومشاعره معاً، واذا اختلف الناس في تفسير بعضها فالاختلاف هنا نابع أو مترتب على « العمق » لا على « الاضطراب »، ولكن في مسرحية « حط الطير طار الطير » نجد خليطاً من الشخصيات العجيبة، وطرحاً لأفكار ومشكلات غير مترابطة، واستطراداً والتواء لا يرتبط بسابقه ولا يؤدي الى نتيجة، وكأن كل شيء يمضي عفو المصادفة، ويلغي المؤلف كل منطق في رسم شخصياته واختيار علاقاتهم، ويكتب أدواراً لاشخاص محددين يرد ذكرهم في النص بأسمائهم الفنية الساخرة التي اشتهروا بها في مسرحيات وتمثيليات أخرى مثل: « بندر » و« العيدروسي »

---

(١) كان اسمها « البيان » ثم: « عالم ماسخ ... ماسخ ».

وهذا يعني انه يفكر بصورة محددة،وانه لم يكن يـرعى فكرتـه بقدر مـا يرعى ابـراز المـواقف المضحكة ، وفي هـذا الركـام المختلط والمضطرب نجـد عبـارات تـبرق كـالاجسام الغـريبة في كـومة الـتراب ؛ ففي وصفه للمنـظر المسرحي في الفصل الأول ترد هذه العبارة : « وقد جلس في زاوية من زوايا خشبة المسرح شخص في مقتبل العمر ، على وجهه علامات الشرود والـترقب ، ونظراتـه غير مستقـرة على نقطة واحدة ، هـذه الشخصية كـأنها غير ظـاهرة بـالنسبة لأبـطال المسرحية ، وهي صامتة حتى نهاية المسرحية . . » هذا المشهد كان يستدعي تـدخلاً للكشف عن طبيعة الشخص بصورة ما ، من جانب هذا الصامت أو من جانب الآخـرين من الممثلين ، ولكن الذي حدث أن الكاتب نسيه تماماً ، وكـأنه لا يعني شيئـاً ، ونحن نؤكـد ذلك ، لأن حـوادث المسرحية لا تعني شيئـاً محدداً يمكن ان نكتشف لهذا المراقب الصامت دوراً فيه .

وعلى حين يقول « بوهيلان » في بدايـة الفصل الأول : « قصـدي لو انكم تخلوني اتصرف ، واخـطط لكم ولحيـاتكم في المستقبـل ، چـان قـدرنـا نـطلع بنتيجة » ، نجده يتخلى عن هذه البداية فلا يذكرها مطلقاً وتتجه نواياه بعد ذلـك إلى تزويج ابنه الأبله من فتاة تدعي العصرية ، فإذا جاء التثمين وأثـرى انقلب الحال وعادت الفتاة تطارده . . . إلخ . على أن الكاتب يحرص على إعطاء عمله مغزى أبعد مما تدل الكلمات ، ولابأس بهذا الأسلوب إذا رؤي ضرورته ، ولكن بناء المسرحية ككل لم يساعد على استخلاص شيء ، وبقيت هذه العبارات ـ التي تمتد أحياناً في شكل محاورات قصيرة ـ معزولة عن السياق العام . فحين يقول أبو هيلان عبارته السابقة ، يستمر الحوار على هذا النحو :

« بو الطلايب : انت ما تيوز من هاالسوالف . . . لـك الحين سنـين وانت تردد هاالكلمتين علينا ، الظاهر تبينا ننتخبك .

بو هيلان : اشفيها يعني ماني أحسن من غيري .

بو الطلايب : غيرك شنفعنا فيه ، حتى انت بتنفعنا ؟

بو هيلان : شقصدك يعني شقصدك ؟!

بو الطلايب : قصـدى واضـح مثـل الشمس ، يعني إلا تبيني أتكلم عـلى المكشوف ، حتى تصك عليَّ وتقول حرامي ، خلني يابـوهيلان ترى اللي فيني كافيني ، والقلب من الداخل متروس .

بو هيلان : أنت المفروض تطلع من بيتي ، جاي بيتي علشان تخـرب أفكار العائلة الكريمة . . . يالله . . . اطلع بره . . . بره » الخ .

فإذا وجدت الفكرة في هذه المسرحية فإنها تضل في التداخلات والتفاصيل غير الواضحة التي يمكن أن يقال إنها لا تهدف الى شيء موحـد ، أو محدد ، وفنيـاً يمكن أن يقال انها لم تخضع لمعـاناة التـأليف ، من حيث التخطيط السليم للبـداية والنهـاية ونمـو الفكرة وعـلاقات الاشخـاص وفـوارق أفكـارهم ولغتهم ، وهـذه أبجديات التأليف المسرحي، وتقبل كحد أدنى للعمل في هذا المجال .

وقـد استعملت هذه المسرحيـة كل وسـائل التشـويق الممكنة التي يحشـدها المسرح الـترفيهي دون حـاجـة فنيـة ؛ مثـل إلبـاس الفتيـان مـلابس الفتيـات والعكس ، والتشـدق بألفـاظ أجنبية وتفسـيرها تفسيـراً سـاخـراً ، واللجـوء الى (المقالب) وإظهار النماذج كالأبله والاجنبي الذي لا يجيد غير جملة واحدة إلخ ، كما وجهت المسرحية نقداتها العابرة في كل اتجاه ، حتى كتب عنها ناقد صحفي قائلاً انها المسرحية التي رجمت الجميع[1] ، ووضع للمقالة عنوانـاً ساخـراً مستمداً من رأيه في مستواها الفني ، وهو : « حط الطير . . . طار الفن » وربمـا كان محقـاً الى حـد كبير ، فهي تـوجه نقـدها الى أسلوب التخـطيط ، وعـطاءات الشركـات ، والمهنـدسـين ، والصحفيـين ، والخبراء . . . إلخ ، ونحن عـلى استعـداد لأن نشاهد مسرحيـة هدفهـا رجم الجميع بمـا فيهم المشاهـدين ، ولكن على ان تـظل عملاً فنياً لا مجرد عبارات طائرة تقال دون حاجة مستمدة من داخل البناء الفني .

---

(١) إبراهيم العواد ـ مجلة الرائد ٨/٤/١٩٧١ .

وإذا كان هذا رأينا في المسرحية فما الذي استدعى هذه الوقفة عندها ؟ اننا ونحن نحاول تجميع فكرتنا الخاصة عن الفن المسرحي في الكويت نتتبع بقع الضوء ونرى على هديها إمكانات المستقبل ، وهذه المسرحية ـ برغم ما وجهناه اليها من مآخذ بعضها يطيح بها ككل ـ تشير الى وجود كاتب يملك أفكاراً وموقفاً واسلوباً ، ولكنه لا يجيد الصنعة الفنية ، ولعله لو حاول أن يمرس قلمه بأعمال أخرى لأصاب حظاً من التوفيق أكبر ، وصار من كتاب المستقبل في الكويت .

وكذلك يمكن أن ننظر إلى مسرحية « شعاع » التي كتبها حمد السبع ـ فإنها مسرحية جيدة تحاول أن تخرج من الطوق التقليدي الذي عاشت فرقة المسرح الكويتي في دائرته ، ولعلها العمل الوحيد الجاد الذي قدمه هذا المسرح ، وهي محاولة اقتراب من عالم النفس الإنسانية ، وخروج من نطاق معالجة المشكلات ذات الطابع المحلي الخالص ، فالفتاة الجميلة شعاع تحب زوجها فهد ويحبها ، وقد اتفقا على عدم الإنجاب ليتفرغا لعواطفها الخاصة ، وكانت تلك هي رغبة الزوج الذي عقدته قسوة أبيه منذ طفولته ، إذ كان الأب كثير الشكوى من ابنه هذا ، الذي يصرف عنه زوجته ويثقل عليه ببكائه ، ووافقت شعاع لتتزوج به ، ولكن بعد سنوات بدأت تتراجع استجابة لداعي الفطرة ، إلا انها تكتشف انها لن تنجب ، فهي عقيم ، وهنا ينقلب الوضع ويصير الزوج أكثر إصراراً على الإنجاب ، ويدب الخلاف بين الزوجين ، ويوشك أن يؤدي الى فرقة نهائية ، وتخرج الزوجة غاضبة ، وتوشك أن تدهمها سيارة لولا أن يسارع زوجها لإنقاذها ، وتنتهي المسرحية بهذا المشهد المفتوح علامة على امكان الاستمرار في المستقبل . تنتاب المسرحية عوامل تفكك وضعف عديدة ، فالكاتب يغفل عن جوانب مهمة ، بديهية ، فحين تعرض الزوجة على الطبيب يكتفي بفحصها ولا يفحص الزوج ، وهما يذهبان لطبيب في لندن ، والمفترض أن يكونا قد عرضا نفسيهما على طبيب في بلدهما أولاً ، ولكن العكس هو الذي حدث ، وتقحم شخصية الخادم (خلفان) للتسرية والإضحاك ويمنح حجماً كبيراً حتى لنظن انه

هـو الذي يقـود العمل المسرحي ، وتتحمس شعـاع لعدم الإنجـاب في البـدايـة تحمساً نشعر معـه انها غير طبيعيـة ، إذ تبالـغ في عباراتهـا مبالغـة مرفـوضة . . . الـخ . ومع تعـدد مواضـع الضعف تسلم المحاولـة نفسها كعـلامة عـلى الجدية والرغبة في التجديد الموضوعي ، واجتياز عالم النفس المليء بالاسرار ، وهـو معين لا ينضب للكاتب المسرحي .

وهناك بواكير جادة بالنسبة لبعض الكتاب المبتدئين ، مثل مسرحية « الحق الضائع » التي كتبها محمد الدخيل ومحمد الراشد ، وهي محاولة رمزية على جانب من التـوفيق تعرض لقضيـة العرب الأولى ـ قضيـة فلسطين ، وهـي لون جـديد وصورة أخرى اقتحمت مسرحنا الذي ألف لوناً معيناً وتجمد عنده[1] ، وكذلـك نجد ملامح العرض الجاد عند إبراهيم العواد في مسرحية « الصج[2] يبقى » فهو لا يستسلم لإغـراء الحكـايـة ، وإنمـا ينهي الصراع بـين الـثراء والعلم بـانتصـار العلم ، ثم يتعرض العلم لامتحان الحب وإغـرائه فينتصر العلم أيضـاً ، تنتصر شخصيـة المرأة الجـديدة التي تـرى في ممارسـة الوظـائف الاجتماعيـة استعادة لحق مسلوب وتأكيد الشخصية طال تجاهلها، ومن ثم لاتلقي بـالاً إلى القيمة المـادية للعمل بقدر ما تهتم بمردوده المعنوي والنفسي والإنساني .

ومن الـطريف أن يكتب إبراهيم العـواد مسرحيـة أخرى بعنـوان «كاوبـوي في الدبدبة » يكشف فيها عن أسباب الانحراف والضعف في الفن المسرحي ، وهي عنـده ترجـع الى تسرب الجهلاء والمتـاجرين والمستغلين الى هـذا الحقل الإنسـاني الرفيع ، وتدخل الأغراض الشخصية والأحقاد والأثرة بين العاملين في المسرحيـة الواحدة ، وتجنيد الدعـاية الـزائفة والاعتماد على المظاهر لا الجـوهر . وبصرف النظر عن هذه المسرحية في ذاتها فاننا نجد انها رصدت أهم الاسبـاب بالفعـل ،

---

(١) محبوب العبدالله ـ مجلة اليقظة ١٩٦٨/٧/٢٩ .
(١) الصج : الصدق .

ويبقى اسلوب العلاج ، الذي قد يكون الارتفاع بمستوى المعاهد الفنية جزءاً منه ، كما ان اتساع الفئة المثقفة في الكويت وبعد تأسيس الجامعة بصفة خاصة يمثل أملاً محققاً في القريب، مع انتشار المتخرجين في المراكز الثقافية والفنية المختلفة ، ولكن لا مفر من ان تأخذ الكويت بأسلوب إرسال المبعوثين لفترات طويلة لمعايشة التجارب المسرحية الناضجة في الخارج ، لا نقصد الإيفاد لعام أو نصف عام ، وإنما لأربعة أعوام وأكثر اذا استدعى الأمر ، فالمسرح موهبة ، ولكنه أيضاً حرفة وقدرة ، ويجب أن يدرب الممثل والمخرج والكاتب في مواطن التقدم الحقيقي لهذه الفنون ، والا يعود بنصف دربة فتستحيل تجاربه الى سطحيات فارغة ومحاولات فاشلة للتعبير عن قدرات وامكانات لم يهضمها بما فيه الكفاية . **والذي يجب أن نؤكده هنا أن عملية النهوض بالمسرح عملية متكاملة ، فالارتفاع بمستوى الممثل يؤدي تلقائياً الى الارتفاع بمستوى النص المسرحي ؛ لأن الممثل الجيد لن يقبل تأدية النص التافه أو الضعيف ، وقد يبحث عن ما يرضي مستواه في غير لغته وعند قوم غير قومه حين لا يجد عندهم ما يقنعه ، وكذلك الأمر بالنسبة للكاتب المسرحي ، ولهذا يجب أن تؤخذ هذه الجوانب بأقصى الجدية وفي وقت واحد .**

ونشير أخيراً الى أن الحركة المسرحية في الكويت مع نشاطها الكمي ما تزال تفتقد التنوع والقدرة على الابتكار ، فالحركة المسرحية لا تزال في مرحلة البحث عن الذات ، أو محاولة التميز بدور خاص أو أسلوب خاص أو إضافة معينة تعطيها شخصية مغايرة فلا تكون مجرد دورات مغلقة حول أهداف محدودة ؛ كالنقد الاجتماعي والبحث عن الغرابة والطرافة والتضحية بالفن. وأصوله وجماليته في مقابل ذلك .

والفن المسرحي في الكويت يؤثر الاسلوب الفكاهي والقضايا السهلة ، وهي تعرض أيضاً بصورة مسطحة في الغالب . وبواكير المسرح الجاد نجدها في

كتابات صقر الرشود وعبدالعزيز السريع على الخصوص ، اللذين عبرا عن احترام عميق للأسس الفنية واسلوب التحليل ، كما كشفا عن وعي اجتماعي وحضاري متقدم ، بصرف النظر عن الأسلوب الفني الذي لا يخلو من الهفوات كما وضح ذلك في مناقشاتنا السابقة . ولكن من المؤسف حقاً ان السريع الذي قدم نماذج إنسانية متميزة وعالجها بقدر من العمق يبشر بكثير من العطاء ، نجده يتراجع حتى تكاد تبتلعه موجة الترفيه ، وذلك بالبحث عن الموضوعات الغريبة والشاذة ، وكانت البداية في « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » ولسنا نعني بالغرابة ان المسرحية بدأت بإعادة أسرة الى الحياة بعد ان ماتت ربع قرن ، فشخصيات المسرح لا تعرف الموت ، وفاوست لا يزال حياً الى اليوم ، والفتى شاترتون الذي صوره الفريد دي فيني منذ قرن ونصف تنفس من جديد في « فراشة » رشاد رشدي في مصر ، وناهيك عن الباشا في « حديث عيسى بن هشام » ، وإذاً فنحن لا نعني مجرد عودة الأموات الى الحياة ، وانما نعني تراجع البناء الفني للمسرحية ، فقد عرفنا مسرحيات السريع من قبل يقودها التحليل الهادىء ، وتنهض على التوازن بين القضية والشخصية ، ولكن هذه المسرحية التي نعرض لها الان لا تلتفت الى الشخصية ، وإنما تؤثر القضية ، وليس ذلك بالأمر الخطير ، فمن حق الكاتب أن يجدد في اسلوبه ، وان يجرب اشكالاً فنية مختلفة حتى يعثر على مميزاته أو يكتشف ويمتحن إمكانياته من خلال الممارسة ، غير ان المشكلة الحقيقية تكمن في الأسلوب الذي عرض به التقابل بين جيلين ، فهذه اللوحات السريعة المفتتة ـ وان جمعها هدف واحد عام ـ لا ترتبط فيما بينها بـرباط عضوي ، ولا تترتب إحداها على الأخرى ترتباً حتمياً كما يجب أن يكون في المسرح بالذات ، وهي توضع في مكانها كما توضع الصور في « البوم » الذكريات ، خاضعة للمناسبة أو المصادفة أو مجرد التخيل بأن هناك علاقة ما بين السابق واللاحق . وقد كشفت المسرحية عن تراجع الخط الجريء الذي انتهجه السريع في محاولاته السابقة في مجال الصياغة وتشكيل المادة ، كما كشفت عن

تراجع آخر عند صقر الرشود ـ شريكه في المسرحية ـ عن مناصرة الجديد والكشف عن مكامن القوة فيه والتحيز له باعتباره المستقبل ، كما وقفت نقداته للماضي عند السطح ، ولهذا تخلت المسرحية عن الحرارة التي نجدها في مسرحيات الرشود السابقة .

وآخر محاولات السريع تؤكد استمرار هذا المنحى الخطر في مسرحياته ، إذ كتب لمسرح الخليج العربي مسرحية الافتتاح للموسم (١٩٧٢/١٩٧٣) وهي مسرحية « ضاع الديك » ، وموضوعها لا يقل غرابة عن موضوع سابقتها ، وهي تعرض القضية السابقة أيضاً من وجه آخر ، فإذا كانت السابقة تؤكد أن الكويت المعاصرة غريبة على أبناء الجيل الماضي الذين فارقوها ، إذ شهدت تطورات عديدة في تلك الفترة جعلت الأموات يضيقون بما يشاهدون ويعودون محتجين الى عالمهم الصامت المظلم ، فهو عندهم خير من عالمنا الأناني الممزق المغرور . . . إلخ ، فان ما تضيفه « ضاع الديك » ان الغريب على الكويت لا يصلح لها ، ولن تجني منه غير الفساد ، فهذا« الديك » طفل من أب كويتي وأم هندية ، ولد في الهند ونشأ في انجلترا وتربى حتى الثلاثين ، ثم اهتدى لأهله ، ولكن المجتمع يهزم الوراثة ، ويلغي أثرها ، فيوسف انجليزي خالص ، وزورته القصيرة تلحق الويلات بالأسرة المستقرة ذات التقاليد الراسخة ، ومن ثم لا يجد الكاتب حلاً الا باعادة يوسف من حيث أتى . إن تفسير المسرحية على انها حكم حضاري أو تحليل اجتماعي يحتاج الى كثير من التمحل ، فغرابة الموضوع تعطي إحساساً آخر بأن الكاتب يغادر عالمه المألوف الشامخ بالأفكار ، الى عالم يكتفي بالإدهاش والغرابة ، ويهمل في مقابلها ملكاته التي شاهدناها سابقاً ، مادام قد حظي بإقبال الجمهور .

وآخر ما نشير اليه ان المسرح في الكويت قد استسلم للهجة العامة ، ولو كان في الكويت فرقة مسرحية واحدة لجاز لنا ألا نثقل عليها بكثرة المطالب

والأماني ، أما والفرق أربع ، والمنح التي تعطى لها من الدولة تتجاوز الثلاثين الف دينار سنوياً دائماً[١] ، بالاضافة الى ما تربحه الفرق من عروضها وهو ليس بالهيّن ، في ضوء هذه الاعتبارات يجب على كل فرقة أن تؤدي مسرحية كل سنة - كحد أدنى - بالعربية الفصحى ، هي بذلك ترفع من مستوى ثقافة الممثل ، وتضم لوناً أو مستوى جديداً من المشاهدين ، وهي ستفقد بسبب ذلك قدراً أكبر من المشاهدين ، لكن هذا الكم المفقود سيجد سلواه عند فرقة أخرى . والفصحى ليست لغة تعبير وحسب ، ولكنها مستوى أيضاً ، فمسرحية لباكثير أو شوقي أو عزيز أباظة أوعبدالرحمن الشرقاوي أو لغيرهم من كتاب الكويت ، أو من المسرحيات الغربية المترجمة الى العربية ، لا تعني التمسك الشكلي بالفصحى ، وان كان هذا التمسك يستحق كل ما يبذل في سبيله من تضحيات ، فهي الجسر الحقيقي والمتين بين الكويت وسائر أرجاء الوطن العربي ، وإنما تعني خوض تجارب مختلفة في مستوى التعبير والتمثيل والإخراج المسرحي أيضاً. ولدينا علامات مبشرة وان أخذت شكل الضرورة أحياناً ، فقد اختار مسرح الخليج مسرحية « علي جناح التبريزي » واديت بعربية فصيحة ، ومن بعدها « حفلة على الخازوق » وحين عرض المسرح العربي مسرحية الحكيم : « السلطان الحائر » وحولها الى العامية الكويتية باسم « سلطان للبيع » فانه لم يغرق في عاميته ، بل كانت رفيعة قريبة من التعبير الصحيح ، بل اشتملت على دور كامل بالعربية الفصيحة وهو دور الغانية ، واذا كنا لا نوافق على هذا الازدواج اللغوي فان التجربة في ذاتها تستحق التأمل والتقييم . ان مستقبل المسرح الكويتي يرتبط - في رأينا - باستعادة نشاط فرقه الجادة لمكانها في المسرح الفصيح - الشعري والنثري - المؤلف والمترجم والذي سيؤلف مستقبلاً في الكويت والذي يترجم فيها الان ، فهذه الاجيال الزاحفة من جامعة الكويت وسائر جامعات العالم من الشباب الكويتي ، لن يقنعهم غداً الاكتفاء بالنماذج

---

(١) المنحة التي تقدمها وزارة الشؤون لكل فرقة مسرحية تبلغ ستة عشر ألف دينار سنويا .

التي تقـدم الان ، فالنقـد الاجتماعي والسخـرية من العيـوب والمفارقـات تـرضي حاسة الرغبة في الإصلاح أو التقدم ، ولكن الحاسة الجمالية ، والوعي الحضاري والإنساني العام سيظل محروماً من مصدر الإرواء والإغناء ، وهذا الجانب سيكون الجـانب الملحّ والواضـح عند جيـل الغد في الكـويت ، الذي سيتـطلع إلى آفاق أرحب بكثير من آفاقنـا ، وسيطمـح الى الكثير ممـا يتجاوز مـطامحنا ، فتلك سنـة الحياة وقوانين الوجـود الإنساني من بـدء الخليقة ، والى اليـوم ، فعلى أي أسـاس يمكن أن يخالطنا مرض الشك ونتخيل ـ للحظة ـ أن سنة الحيـاة وقوانـين الوجـود ستقف عند قدراتنا أو تخضع لإرادتنا ؟ . إننا بذلك نحكم على أنفسنا لا غير !!



وجوه المستقبل

ستة وجوه للمستقبل ، لا على سبيل الحصر ، فليس لأحد أن يصادر على مالم يكن ، ولكن . . . من خلال الثقة بخطوات جرت ، وشوهدت ، ودلت على آمال يستقرئها الناقد فيرى على ضوئها القادم هذه الوجوه الستة أحدها يحمل مسئولية الإخراج المسرحي ، وهو فؤاد الشطي ، وإذا كان هذا الكتاب يعني ـ قبل كل شيء ـ بالنص المسرحي ، باعتباره الفن المؤدي بطريق اللغة ـ فإنه يخرج عن هذه القاعدة تحية لصاحب آخر عرض قامت به فرقة كويتية مسرحية خارج الحدود ، ونالت عرفانا وتقديرا عاما ، هي أحق بمثله في موطنها دون ريب .

ثم نقدم فكرة لمجرد الإشارة والتنبيه عن أربعة من الكتاب : خالد عبداللطيف، ومهدي الصايغ، وإبراهيم العواد وسليمان الخزامي، ولولا أننا عرضنا لمسرحيتي الدكتور حسن يعقوب العلي في كتاب آخر ـ « المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء » ـ لأخذ مكانه بين وجوه المستقبل ، بل إنه في مقدمتها ، والمبشر بها ، منذ كتب مسرحية « الثالث » ، وقد عدنا إليه من زاوية عنايته بالتراث المسرحي الكويتي حيث أعاد صياغة « خروف نيام نيام » ، وهو في كل ما كتب ، يبشر بالجديد ، ويحمل أمانة التعبير العربي ، والوعي بالأصول الفنية معا .

(١)

لقد صعد فؤاد الشطي إلى خشبة المسرح عن طريق كاميرا التلفزيون . فمع أن تعلقه بالمسرح يرجع إلى مرحلة طليمات ، فإنه لم يقم فيه بدور مؤثر ، حتى إبان دراسته في مركز الدراسات المسرحية (حصل على الدبلوم سنة ١٩٦٩) إذ كان صغير السن ، يضمر من الحماسة والرغبة أكثر مما يملك من المعرفة . يذكر أنه قام بأول دور له في « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ، كما مثل شخصية « برنار » في « صلاح الدين وبيت المقدس » التي عرضها مركز الدراسات كمشروع تخرج . غير أن النقطة الفاصلة هي تعيينه « مساعد مخرج » بالتلفزيون عقب تخرجه . لقد تعلم مبكرا ، وعن طريق العمل ، كيف يتعامل مع التقنيات الحديثة ، التي يذكر أنها من ملامح أسلوبه الأساسية في الإخراج المسرحي . ونحن نرجح أن العمل في الدراما التلفزيونية أضاف إلى وعيه الفني ماهو أهم من ذلك ، ونعني أهمية الحركة ، واختصار المشاهد ، واختيار زاوية الرؤية ، والإفادة من الزمن .

ثم يضاف جانب آخر لخبرة فؤاد الشطي حين يرسل في بعثة إلى أمريكا سنة ١٩٧١ ، فيبقى في مدينة لوس انجلوس حتى ١٩٧٥ ويحصل على شهادة في الإخراج ، على أنه استثمر هذه السنوات الأربع أطيب استثمار ، إذ لم يكتف بالدراسة النظرية ، مضافا إليها التدريب داخل الاستديو ، لقد التحق بإحدى ورش التمثيل بالمدينة ، وتابع كل ما اتيح له أن يشاهد من عروض الفرق المقيمة والزائرة لهذه المدينة المركزية بالنسبة للفن (السينما والمسرح) في أمريكا كلها .

لقد عايش فؤاد الشطي المرحلة الأولى في المسرح العربي كناشيء متطلع إلى المشاركة ، راغب في اختبار مقدرته الفنية عمليا ، ولكن موقفه ما لبث أن تغير من فرقته ، حين آلت أمورها إلى المرحلة الثانية ، التي يصنعها عبدالحسين وسعد الفرج ممثلين ، وحسين الصالح مخرجا . . كان يتوق ، مع عدد من شباب الفرقة ، إلى شيء جديد ، بعيد عن الخط الكوميدي المسرف في سخريته ، شيء يحقق جمالية المسرح ، ورسالته ، ويعطي الفرصة ـ أيضا ـ لوجوه جديدة . وبالفعل . . تجمع بعض الشباب ، واختاروا « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لبراندللو ، ولكنهم ـ بعد جهد التدريب والإعداد ، لم يتمكنوا من عرضها !! وكانوا قد استقدموا الأستاذ محمد توفيق من القاهرة ، لإحياء الخطة الاساسية التي وضعها طليمات كتصور للمسرح في الكويت ، فيكون لهذه الفرقة خطان : فني راق ، وشعبي هزلي . ومع هذا احبطت تلك الآمال ، وفي ظل هذا القلق عرضت « امبراطور يبحث عن وظيفة » أخرجها حسين الصالح ، وكانت أول بشارة للخط الجديد ، عقب انسحاب سعد وعبدالحسين من الفرقة ، ثم استقرت أوضاع جديدة ، وملامح ومستوى مختلف لعروض المسرح العربي . ولم يعد نادرا أن يعرض أعمالا فصيحة ، أو شعرية ، وتراثية . . وأخذ فؤاد الشطي فرصته كاملة ، ليكون صانع المرحلة الثالثة ، التي عرضت : « عالم غريب » ، و « الثالث » ، و « رحلة حنظلة » .

يرى الشطي أن كل مسرحية ، تفرض أسلوب إخراجها ، فكما لا يتشابه نص مسرحي مع نص آخر ، فكذلك ينبغي أن « تلعب » مخيلة المخرج مع كل نص ، وتحاول أن تجعله يتفجر عن إمكاناته الخاصة ومميزاته ، بحيث يتحقق في النهاية توافق بين النص كمعنى أو مضمون ، والشكل كأسلوب لتجسيد هذا المعنى على المسرح . انطلاقا من هذا الفهم لدور المخرج في تشكيل النص المسرحي لا تتشابه مسرحية مع أخرى مما أخرج الشطي ، ففي « عالم غريب » قدم تجربة « المسرح المفتوح » واستخدم الإضاءة والخدع الضوئية لأول مرة في الكويت ،

وفي « نوره » لجأ ألى الديكور المتحرك ، وفي كل محاولاته يعطي أهمية قصوى لكل الوسائل المساعدة من مناظر ، وأصوات ، وإضاءة ، وموسيقى .

ويقول الشطي : إنني أومن أن المشـاهد ذكي ، واع ، ومن ثم يمكن أن يسبقني بفكره ، ولهذا فإنني اعتبر كـل ليلة من ليالي عـرض المسرحيـة هي ليلة افتتاح ، تحتاج إلى الاحتشاد والترقب والحرص البالغ على بلوغ الأداء إلى أعلى مستوى . ولأن هذه عقيدتي عن الجمهور المشـاهد ، فـإن « كسر الإيهـام » هو الأسلوب المعتمد عندي ، لأنه يرتكز في عقلي على اقتناع عميق بأنه يحقق جماليات معينة ، ويجعل من الجمهـور طرفـا فيما يـدور . ومع كـل الاحترام لبـريخت ، كصاحب مبدأ كسر الإيهام ، فإن استخدامي للتقنيـات ، وإتقان هـذا الجانب الحرفي لا يجعلني صورة من مسرحه ، ولا حتى تلميـذا له ، إن رؤيتي الخـاصة القائمة على كل ما أنا مقتنـع به هي الأسـاس . وقد أوصلتني إلى أن الاخـراج المسرحي في صميمه : ثقافة ، وخبرة ، ثم لعبة ، لكنها لعبة ذكاء وموهبة .

(٢)

مسـرحية تنـزيلات ، التي كتبهـا مهـدي الصـايـغ (عـرضت في ١٩٨١/١/٢١) ليست أول ما كتب للمسرح ، ولكنها تصدر عن تصور صحيح لعناصر البناء المسرحي وحيل الكتابة الفنية ، واستخدام ممكنات العرض الجيد . قد يكون في هذه المسرحية أمور أصبحت مألوفة ومتكررة في كتابات الجيل الجديد من كتاب المسرح مثل أن يكون أبطال المسرحية هم أنفسهم ممثلين في فرقة ، يعانون البطالة ، أو يبحثون عن نص مسرحي إلخ . وهذا ما وجدناه في « متاعب صيف » لسليمان الخليفي ، و« الرحلة » لخالد عبد اللطيف و« النص » لإسماعيل فهد ، بل إن تجمع الفقراء واتحاد الضحايا لمقاومة احتكار الإقطاعي مسألة طرقتها السينما المصرية أكثر من مرة بأكثر من طريقة . ومع هذا كله فإن مسرحية « تنزيلات » تبقى جديدة في وعيها بالتطور الاقتصادي والاجتماعي وقدرتها على الربط بين التركيبة الاقتصادية أيام الغوص ، ونظيرتها في المرحلة الراهنة .

عجيل العريشان تاجر لؤلؤ ثري ، يملك عددا من السفن يعمل لحسابه ، وله أربع بنات عوانس لا يجرؤ أحد عـلى الوقـوف أمام ثـروته وطلب إحـداهن للزواج . ومـع هذا فـإن الرجـل دمث الخلق ، طيب بالمعنى التقليـدي للطيبـة والألفة . يمد سماط الإحسان للفقراء يأكلون حتى الشبع ، ويوزع الأعطيات في المواسم الدينية ، وقد يسقط بعض الديون إذا ساء حال الموسم وعاد الغاصة بلا أرباح ، أو هبطت أسعار اللؤلؤ . من زاوية « العوانس » يتسلل عبدالله الحوسان ، الكاتب الحاسب للعريشان ، فيخطب إحداهن ويفاجأ العريشان ، لكنه يوافق ،

رغم الفارق الضخم ، تحت أمل أن يشجع هذا الزواج رجالاً آخرين على التقدم لبناته . في يوم الزفاف يموت العريشان بهبوط في القلب . لقد نزلت الرأسمالية عن عرشها ومدت يدها إلى طبقة دونها ، وهذا يمثل نهايتها . ثم نعرف أن عبدالله ابن لنوخذا صغير كان يعمل عند العريشان وغرق مع إحدى سفنه . والآن . . جاءت الفرصة . . ولكن : أي فرصة ؟

لقد جلس عبدالله مكان العريشان على الفور ، وفي ليلة زفافه إلى ابنة العريشان تلقى التهاني والتعازي واختلط الأمر على الناس ، لكنه بعد قليل كشف عن جديد من الآلام . رجعت الديون إلى أماكنها في أعناق الناس ، زعم عبدالله أن العريشان فوض أمر كل شيء إليه ، وأنه لم يسقط الديون ، وأخذ كل سلطات العريشان حتى نسب نفسه إليه فهو « عبدالله العريشان » ، دون أن يأخذ شيئا من فضائله الأخلاقية كحد أدنى من السلامة الاجتماعية ، ولم يسمح لكاتبه أن يقترب منه ، خوفا من مواجهة مصير سابقه !! عبدالله نموذج البرجوازي الانتهازي حيث يرث الرأسمالي فيكون أكثر ضراوة منه ، وميلا إلى التحكم في الأدنى والأضعف .

تحركت محاور الصراع في المسرحية مابين أشخاص مختلفين ، وهذه نظرة مرنة لمفهوم التفاعل الاجتماعي وتحرك مراكز التأثير في المجتمع . إن نشمي ، ذا الساق المهيضة التي كسرت أيضا في رحلة غوص ، يمثل الرفض الحاد ، ولكن هذا الرفض ظل فرديا ، مظهريا طوال عصر العريشان ، لكنه يجد ناره وزيته حين يقسو عبدالله ويعامل الناس بازدراء ، هنا يجمع نشمي عددا من الموتورين المتمردين حول سفينة مهجورة قديمة ، يصلحونها بالاتفاق مع صاحبها ، وهو في منزلة وسط ، يمكنه أن يتصدى لعبدالله إذا ما فكر في الإساءة إليه . ولكن عبدالله - بعون من كاتبه - يتسلل لهدم المشروع والتفرقة بين المتوحدين حول السفينة القديمة ، يتسلل برفق يوقع بينهم الفرقة . وإذ تعمل يد الحيلة في جانب ، فإن يد الارهاب تعمل في الجانب الآخر ، فتشتعل النار في السفينة وقد أوشكت على التمام !!

يستحكم اليأس من المصالحة الطبقية بين من يملك كـل شيء ومن لايملك حتى نفسه ، فيجلس عبدالله (العريشان الجديد) في صدر القاعة ، متخذا كل رموز العريشان القديم ، وتوضع موائد الطعام مباحة للفقراء بين يديه ، فيتقدم أولئك في زحام مهين ، حتى لاتجد المجموعة المنشقة سابقا لنفسها مكانا حول المائدة ، فيسقط نشمي بين الأرجل ، يحمله رفيقاه ويخرجون بجوعهم وكرامتهم المهدرة .

ختام المسرحية نسى أو تناسى أنها تمثيل داخل التمثيل ، مع أن الكاتب كان حريصا على كسر الوهم في كثير من مراحل المسرحية ، استغل أكثر من حيلة لخدش الإيهام ، من مناداة للممثلين باسمائهم في الفرقة . وليس بأسماء الشخصيات التي يمثلونها ، وانتقال الممثل علانية ودون تبديل في المظهر بـين شخصيته كممثـل ، وشخصيتـه في المسرحيـة ، واستخدام الصـالة لـزفة العـرس ، ولأمـور أخـرى متعـددة . ومع هـذا الحرص فـإن المسرحيـة داخل المسـرحية انتهت بـانتصـار الرأسمالية ، مع تجردها من القليل من فضائلها الذي حافظت عليه في عصور سالفة ، أما المسرحية التي بدأت بحوار بين ممثلي فرقة تعاني القلق حـول أهمية المسرح وضرورة النص الجيد ، فإن هذه البداية لم تكشف عن تطور ، ولم تصل إلى احتمال جواب !!

لقد درس مهدي الصايغ فنون المسرح ومذاهبه في المعهـد العالي للفنـون المسرحية ، وقد استوعب خبرته وأفاد منها كما لم يفد منها زملاؤه ، وهي ماثلة في هذه المسرحية المتميزة ، برغم ما أشرنا إليه من جوانب مألوفة أو مكررة . إن المناظر تتغير في نقلات سريعة مدهشة ، ويتحـرك الحدث بـين كويت المـاضي وكويت الحـاضر بنعـومة ودون شعـور بفجـوة ، وتـظهـر قـوى التحكم الاقتصـادي ، وقسمة المجتمع مابين محتكـرين أغنياء متسلطين بثـرواتهم ، ومحتاجـين يقضون حياتهم يلهثون وراء فكرة الاكتفاء وحلم الرفاهية دون أن يبلغوا من ذلك شيئا ، ويوظف التراث الغنـائي الشعبي توظيفـا جديـدا مدهشـا ، حتى تتحول أغنيـة

« توب . توب يا بحر » التي سمعناها في مسرحيات وتمثيليات كثيرة ، تتحول في هذه المسرحية إلى مرثية حزينة للمصير الإنساني ، واعترافا أليما بالحرمان ، وقسوة الانتظار ، دون أن يتغير في الأغنية كلمة واحدة ، لكنها توضع في سياق جديد من موقع الحدث الدرامي الصاعد ، وهو موقع لا يرفضها على المستوى الظاهري ، ويعمق ويلون دلالتها على المستوى النفسي أو الرمزي .

إن إلمام الكاتب بالعمليات المساعدة لصناعة مسرحية ، كاستخدام الستائر ، ومواقع الإضاءة ، والإظلام ، ومستويات الخشبة ، وأهمية استخدام فراغاتها جميعا ، هذا الوعي يذكرنا بكتاب المسرح الكبار الذين بدأوا رحلة الكتابة من مواقعهم خلف الكواليس ، وكيف كان هذا الموقع الخبير بأسرار الصناعة موظفا بذكاء في كتابة نص محبوك . وإذا كان مهدي الصايغ قد آثر حتى الآن أن يكتب مسرحياته بالعامية ، ولديه تعليلات مقنعة لذلك ـ فإننا نتطلع إلى اليوم الذي يعقد فيه صلحا مع اللغة العربية المبسطة ، ليجمع في صيغة واحدة بين الصناعة الذكية الأنيقة ، والأسلوب الأدبي القادر على الاستمرار .

(٣)

ينفرد خالد عبداللطيف رمضان بموقف من فن المسرح ، ينبغي أن نتعرف على دوافعه ، وأن نتوقع له انبعاثا حيا يؤتي ثماره فيما بعد ، على الرغم من البداية التي لم تسلم من الحيرة ، إن لم يكن الاضطراب . كتب ثلاث مسرحيات ، الأولى : للصبر حدود (عرضت في ١٩٨٠/٧/١٠) وكانت بعنوان « رحلة عمل » ، والثانية : عزل السوق (عرضت في ١٩٨١/٩/٢٤) والثالثة بعنوان « الرحلة » ولم تعرض بعد . في المحاولات الثلاث اختلافات شتى ، فالأوليان بالعامية ، والثالثة بالعربية المبسطة ، وقد سمعت من الكاتب في حوار شخصي أنه لن يعود إلى العامية ، لأنها لغة مؤقتة ، غير قابلة للاستمرار ، ولأنها تستدرج الكاتب إلى القضايا العابرة السطحية ، تحت وهم الواقعية . وقد أخذ الكاتب بأسلوب اللوحات (أي الفصول القصار المتتابعة) فالمسرحية الأولى من أربع ، وكذلك الأخيرة ، أما « عزل السوق » فإنها من عشر لوحات ، وهي أطول المسرحيات . الأخذ بطريقة اللوحات يمنح الكاتب فرصة تغيير المشهد ، وتحريك الحوادث ، وهذا من أثر التفكير على طريقة الكتابة للتلفزيون .

مستوى القضية ـ المشكلة ، تطور كثيرا عند خالد عبداللطيف . وفي المسرحيةالأولى تناقض واضطراب ، بل مزالق . فالزوج الكويتي المتمرد على زوجته ذات النمط القديم ، يذهب إلى مصر ، ويتزوج شابة حسناء عصرية المظهر ، غير أنه يتهيب إدخالها إلى بيته علانية بصفتها ، فيوهم أسرته أنها خادمة . هكذا تعامل بعض الوقت في بيت الزوجية ، لكن كل شيء ينكشف بعد

حين . هذا موضوع هزلي ، يذكرنا بموليير، ولكن كاتبنا الشاب حاول أن يجعل من الزوجة الثانية قضية اجتماعية ، متناسيا الطريقة التي أدخل بها هذه الزوجة الثانية إلى حياة الأسرة ، إنها طريقة هزلية لا تتيح فرصة للتحليل ، وإن أتاحت فرصا شتى للضحك .

كما أن هذه الزوجة الثانية ليست كويتية ، إنها أجنبية كما تدعي حسب تقاليد البيئة . وهنا اضطرب ختام المسرحية ، فلا ندري هل يعترض الكاتب على تجربة الزوجة الثانية في ذاتها لما تلحق ببناء الأسرة من تخلخل ، أم أن الاعتراض ينصب على أنها أجنبية ؟ إن كلمات الجد في نهاية المسرحية تدل على الموقف الثاني ، وهو يساوي بين هذه الفتاة ، وقد كان أول المستفيدين من وجودها في مواقف يمكن أن توصف بالانتهازية ، وبين من جعلوا البلاد خليطا من أصحاب العيون الخضر والزرق !! ويجسد ويبالغ في مسألة الفروق في العادات والتقاليد ، وكأنها ليست عربية بالمرة ، ويدين أهلها الذين باعوها ، ولايدين ابنه الذي أغرى واشترى . . هذا المزلق تجنبه الكاتب في تجربته الثانية ، فجاءت الرؤية أكثر موضوعية، وإذا لم تكن الحكاية مشوقة بالقدر الكافي لإثارة المشاهد ، والاستحواذ على اهتمامه ، فإن التنوع الشديد في زوايا الإطلال على القضية ، وكثرة الشخصيات ، وصراحتها - أحيانا - في التعبير عن نفسها ، قدم بعض التعويض المفتقد في الحكاية . فالمسرحية - عزل السوق - من عشرة لوحات ، أو مواقف متتابعة .

١ ـ سوق السمك وقد عرضت الأصناف العادية بأسعار مغالى فيها ، في حين أخفيت الأصناف الجيدة لتقدم إلى من يدفعون أكثر . المتضررون يلقون اللوم على وزارة التجارة .

٢ ـ في إحدى شركات التأمين يظهر استغلال الشركة لأحد العملاء ، في حماية من غموض شروط العقد بينهما ، ومرة اخرى يلقي اللوم على وزارة التجارة .

٣ ـ على أن جذور الاستغلال في أخلاق التجار وسلوكهم أصلا . هذا يتضح حين

يكتشف جاسم أن أخاه التاجر يشتري الشاي من السوق ويخزنه توقعا لارتفاع سعره .

وهكذا في اللوحات التالية تنبع أهمية تكوين جميعة لترشيد الاستهلاك وحماية المستهلك ، وهنا نكتشف المصاعب التي تحيط بإنشاء جمعية ، مصاعب سببها القوانين ذاتها ، والجمهور الذي ينحرف بالغايات العامة إلى فوائد شخصية ، غير أنها تشق طريقها ، وتحرص على مقاطعة السوق وتنجح نسبيا ، ولكن الشركات تدس عليها ، وتدس لبعضها ، وتحاربها ، وتحارب بها ، إلى أن تدخل أزمة تجعل الأعضاء يتراجعون عنها حماية لأنفسهم . . حين تتحزب الأمور ، ويغلب التشاؤم ، يتقدم الجمهور بنفسه يطلب الانضمام إلى الجمعية .

في لغة المسرحية الثالثة ما يشعر بأن الكاتب لم يسيطر ـ بالقدر الكافي من وجهة فنية ـ على الحوار الرشيق السهل المتلائم مع الشخصيات ، مع هذا فإنه كتب مسرحية متوازنة ،وعلى قدر من الجودة يبشر بميلاد كاتب سيأخذ مكانه إلى جانب الدكتور حسن يعقوب العلي في كتابة المسرحية الأدبية ، التي تعطي المسرح الكويتي مكانا لم يشغله حتى الآن في الصورة الشاملة للمسرح العربي ، كعمل أدبي ، اللغة الأدبية هي أداته .

شخصيات المسرحية من الممثلين ، ولعبة التمثيل في التمثيل ، أو المسرح داخل المسرح راقت عددا من الشباب ، لأنها تمنحهم مدخلا طريفا ، وتتيح لهم الانتقال بين موضوعين ، قد يمكن الجمع بينهما ، أو لايمكن دون توجيه مآخذ صميمية للشكل . ومع هذا فقد تمكن خالدعبداللطيف من وضع خطوط متلاقية ، لهيكل مسرحيته ، برغم الرتابة التي تسيطر على البداية وبعض الأخطاء السطحية التي يسهل تجاوزها . فرقة مسرحية تغادر الكويت لتشارك في مهرجان بالقاهرة . لا تتمكن الطائرة من الهبوط لرداءة الأحوال الجوية لكنها لا تعود إلى الكويت ، وإنما تهبط في جدة ، يطول الانتظار ، والملل ، فيقرر مدير الفرقة أن يقدم عرضا لرواد المطار ، يواجهنا منصب « الخليفة » والوزير والكهرمانة والحاجب .وهذاالثلاثي

الأخير يتآمر ويحكم ويعزل الخليفة عن شعبه ، ويظلم باسمه . لكن « مفتاح » ـ وهو من عامة البسطاء ، يعلن رفضه لما يجري وحرصه على ابلاغ المظالم إلى الخليفة[1] . فيساق إلى القصر مقبوضا عليه بعد أن نرى ـ عن طريقه ـ كيف تتدخل الكهرمانة في سياسة الحكم وكيف يتجسس الحاجب على جميع الأطراف لصالح جميع الأطراف وكيف يغرق الخليفة في حياة اللهو والمتعة بالجواري . ثم يختفي مفتاح من بين أيدي معذبيه ، مستغلا رداءه المسحور الذي ورثه عن أبيه ، لينقله إلى الأمام ألف عام ، أي إلى زماننا ، كي نجد المشكلة ذاتها لاصقة بسلوك الأفراد ، وعلاقتهم بالدولة أو الحكم :

الممثل : ولكن ، يا سيادة المخرج ، لقد انتهت المسرحية دون أن تقول شيئا ، وكأنها لم تنته .

مدير الفرقة : لقد قالت الكثير .

الممثل ١ : ولكن صاحبنا هرب .

مدير الفرقة : لكن الثورة كامنة ، تنتظر اللحظة الحاسمة . لقد تحول التذمر إلى فعل ، وإن كان فعلا ناقصا ، وستأتي اللحظة .

ويظهر اثر هذا « الشحن » المتحفز في مواجهة إهمال المطار ، وهو الموقف الراهن

الممثل ١ : يجب ألا نسكت على ما حدث . يجب ان نذهب الى مدير المطار ، ونقدم شكوى بكل ما لقيناه من إهمال وسوء المعاملة . . . . أيها الإخوة . . . إنما تتعاظم الأخطاء لاننا نسكت عليها . . . تبًّا لهذا الرداء، أما أنا فلن أصمت أبدا ، مهما كان الثمن .

هذا التحول في الحدث ، وفي الشخصية ، هو الذي وحد الخطين في حكاية المسرحية ، وأبرز المعنى النهائي لها .

---

(١) في مسرحية « الثالث » و « خروف نيام نيام » كما في هذه المسرحية نجد البراءة وحسن النية وصفا لصاحب السلطة العليا : السلطان أو الخليفة ، أما المظالم فيصنعها الوزير وأعوانه ، ويبقى الأمل ذاتها معلقا بالخليفة لو أنه يعرف !!

(٤)

إن آخر مسرحية كتبها إبراهيم العواد « زوجة من سوق المناخ » وقد عرضت بتاريخ ٢٢/٨/١٩٨٢ تشير إلى إمكانية تطوير هذا الكاتب لأسلوبه ، واكتشاف أعماق وعلل لما يصور من مظاهر وظواهر هدفها القريب هو إثارة الضحك . وقد تفضل إبراهيم العواد بإهدائنا نسخته الخاصة وعليها ملحوظات بقلمه تستحق التسجيل ، لما لها من دلالة ، على وعيه بطبيعة العمل الذي يشرع في تكوينه ، والمعوقات المختلفة التي تحول دون اكتماله . كانت البداية أن لاحظ رواجا اقتصاديا لا يمكن للمنطق تبريره بأسباب مقبولة ، كما يقول : « إن الأمر لم يكن طبيعيا . مجتمع كامل يضارب بملايين الدنانير على شركات وهمية ، أو شبه وهمية على الأقل ، ويصبح الأمر هوسا جماهيريا بحيث يصبح كل الشعب تجار أسهم ، والبطل المثالي هو من يربح أكثر ، بينما هو في الواقع يستلف أكثر » . ويذكر أنه بدأ يهتم بالقضية حين تصور احتمالا طرحه كسؤال : « ماذا يحدث إذا طالب كل الناس (شخصا معينا) بفلوسهم الكثيرة ؟ » . ثم كان أن نزل إلى السوق يراقب ويرصد ويسمع ، يحصي العبارات المتداولة ، وأشكال الثياب وألوان الجواهر وأساليب السلوك في العمل ، وبعد العمل ، ثم كانت المسرحية ، وقد أعطى نفسه فيها دورا ، ويعني ذلك الشخص الذي لم تدر رأسه لخمرة الأرقام المتصاعدة ، وظل موظفا أمينا في عمله ، قانعا بما ينال من وظيفته .

حكاية المسرحية عادية ، نضع في اعتبارنا أنها كتبت إبان الازدهار ، وكان

مجرد الإشارة إلى احتمال اندحار الوضع يعتبر عداء للمجتمع ، وحسدا ، وتشاؤما ، وهي بهذا تختلف ـ في موقعها ـ عن مسرحية عبدالحسين عبدالرضا .

لهذا لم يكن ممكنا أن ينهي العواد مسرحيته بالإنهيار ، إنه لن يجد من يشاهد مسرحيته لو أنه فعل . ومع هذا فقد وضع كل رموز الإخفاق بكثير من الذكاء . أبو فهد ـ المضارب الكبير ـ هو المحور ، يربح الملايين كل يوم دون أن يملك أبجدية المعرفة بقوانين الاقتصاد وحركته ، كل ما يدركه بعض الحيل الساذجة ، كشراء السهم الصاعد للصعود معه ، ثم شراء السهم الهابط والصعود به من خلال نشر الشائعات ، على أنه مثقل بأنواع شتى من الأمراض ، ومحاط بأصناف مختلفة من الانتهازيين ، حتى المقابلة الصحفية التي يجريها رئيس التحرير معه ليس لها من هدف سوى إتاحة فرصة الربح لهذا الصحفي بدخول إحدى الشركات المقفلة . ينتهي الفصل الأول برسم الشخصية المحورية ، غير أننا نجد أنفسنا في بداية الفصل الثاني أمام محور آخر (حامد وجاسم في مكتبهما في إحدى الوزارات) لنرى من خلالهما كيف أثر « المناخ » في السلوك العام ، وبخاصة إنتاجية الموظف وخدمات الجمهور . ثم يلتقي المحوران حين تنقل حصة ـ ابنة التاجر الثري ـ إلى الوزارة ، وهي عانس مدللة ، وتتطلع إلى حامد ـ الذي لا يعبأ بأموال أبيها ، فيكون هذا حافزا لها أن تطارده ، وتتزوجه . إن هذا الزواج يثمر طفلا في بداية الفصل الثالث ، وحياة زوجية قلقة ، تسلم بالفشل ، وتعود الفتاة إلى بيت أبيها تفكر في الطلاق ، ثم الزواج من شخص ثرى كأبيها ، ولكن « حامد » يعرف كيف يحملها على العودة إليه ، والقناعة بأسلوبه ومستوى معيشته في النهاية .

من الواضح أنه من الصعب جعل الموضوع الاقتصادي مسرحيا في ذاته ، أي بعزله عن تركيبة مساعدة تجعله مقبولا من المشاهد العام ، ومن هنا كانت الفتاة ، وحكاية الزواج الفاشل ، لكن الخاتمة لم تجمع بين الخطين ، أو المحورين . ومهما يكن من شيء ، فإن العواد أجاد استخدام أدوات الفكاهة ،

دون أن يَسفّ ، بل إن بعض فكاهاته اللاذعة تحمل عوامل التدهور ـ الذي جرى فيها بعد ـ في السوق . فالشركات المقفلة تبتدع أسماء غريبة تدل على مقدار ما ترتكز عليه من افتعال وزيف ، مثل شركة البقرة الراقصة ، التي تهدف إلى تربية البقر على الموسيقى ، وليس النصب والاحتيال ببعيد عن أبي فهد ، فهو يختار أسماء شركاته بحيث يمكن أن تقرأ بأكثر من طريقة ، فيقع السذّج المتهالكون على الثروة دون أن يملكوا وسائلها ، في حبائله ، فهذه « شركة البنك الكبير » وتلك « شركة النقل السريع »[1] . لقد أصبح الناس كلهم مضاربين ، وقد أفاد العواد من حيل الإخراج ، فوضع بعض الممثلين بين الجمهور ، يهتفون بأبي فهد أن يساعدهم بالانضمام إلى إحدى شركاته الرابحة . ويخلط الحوار بين الموضوع المسرحي والواقع الخارجي ، حين يتجه أبو فهد إلى جمهور الصالة متسائلا ما إذا كانوا يرغبون في تسجيل أسمائهم كمؤسسين في « البقرة الراقصة » المقفلة . وهنا يتدخل ممثل من الصالة طالبا عددا كبيرا من الأسهم ، فيعده أبو فهد بألف سهم :

الممثل : شوية
بوفهد : لا تطمع عاد ، دفعت لك تذكرة بدينار ، تبي تصير حالك حالنا ؟
الممثل : كم ندفع ؟
بوفهد : تدفع ربع القيمة ، يعني ٢٥٠ فلس الحين .
الممثل : وين أدفعها ؟
بوفهد : تعال مكتبي بالمناخ . لا تنس الجنسية .
ممثل آخر في الصالة : تبيع أسهمك على دينارين ؟
الممثل الأول : بعتك . اكتب شيك .

---

(١) البنك : بفتح الباء والنون حَب يشبه الفول أو الحمص ، لكن البعض سيقرؤها البنك أي المصرف أو المؤسسة المالية . والنقل : بالنون المشددة المضمومة تعني المكسرات ، وسيقرؤها البعض : النقل أي المواصلات ، وبخاصة مع إيحاء كلمة السريع !! .

بوفهد : اصبر يا غبي . اصبر . راح يوصل السهم خمس دنانير بعد شوي . خلّ يخلص هالفصل ، راح يصير مضارب بالاستراحة ، وبالفصل الثالث يمكن تبيع على عشرة !!

لقد أظهر الكاتب الأسلوب غير الاقتصادي الذي تتكون به الشركات الوهمية بغية الاستئثار بالأرباح ، وجعل البدوي يتحول من حمل كيس الفقع (الكمأة) أو كيس الجراد لبيعه لراغبي أكله ، إلى حمل كيس شهادات الجنسية ، وشهادات الميلاد يؤجرها لمن يرغب في احتجاز الأسهم والسيطرة على الشركات . في هذا الجوّ المحموم جرى تحريف الفطرة ، وإفساد الجيل القادم ، فأبو فهد يلاعب حفيده ، ويلقنه الحروف الأولى ، ولكنها لا تأخذ الشكل الفطري : ماما ـ بابا ، إن الميم أصبحت : مناخ ـ مقفلة ، والباء أصبحت : بورصة ـ بنك . . ولكن : هل يستطيع أبو فهد أن يستمر في فرض فلسفته ؟

إن نهاية المسرحية تقول إنه اصطدم بالتقاليد القوية ، وبما لا يمكنه تجاوزه من القيم الأخلاقية ، فلم يجد مفرا من التوقف .

(٥)

من المرجح أن الكثرة من جمهور المسرح في الكويت لا تعرف سليمان الحزامى ، لسبب بديهي ، وهو أن المسارح لم تعرض له شيئا ، في حين أنه كتب عددا من المسرحيات الجادة . إلى الآن مسرحيات الحزامى نصوص منشورة في كتب ، وإلى الآن يصعب إخراجها ، أو أكثرها على خشبة المسرح في حدود الأساليب المتاحة للمخرجين ، ولكن ربما قال المستقبل غير ذلك .

بدأ سليمان الحزامى يتعلم السباحة بأطواق من الفلين صنعها له صمويل بكيت، وغيره من المسرحيين العبثيين، ولكن مالبث أن رمى الأطواق وعاد إلى تراثه العربي ، ومن ثم تراجع إلى الشكل المسرحي المألوف ، ولعل من حقنا أن نرمي هنا باحتمال أنه إذا تمكن من إيجاد نقطةلقاء بين بدايته، وماانتهى إليه، فإننا سنحصل منه على كاتب مسرحي متميز ، يجمع بين الجدية والمتعة الفنية .

سليمان الحزامى شديد الإيمان بأهمية الثقافة للكاتب المسرحي ، وأهمية أن يكون مشاهد المسرح ـ من ثم ـ مثقفا أيضا ، ليتمكن من التفكير والاستنتاج ، فالمسرح عنده ليس حكاية طريفة ، بل فكرة تثير القلق ، وتتداح في عقل القارىء أو المشاهد . قال ذلك صراحة في مقدمة كتابه الثاني ، ودلّ عليه كتابه الثالث .

أصدر الحزامى ثلاثة كتب :

١ ــ مدينة بلا عقول : مسرحية من ثلاثة فصول : ١٩٧١ .

٢ ــ القادم ، مسرحية من ثلاثة فصول أيضا ، ومعها مسرحية أخرى من فصل واحد ، بعنوان : إمرأة لا تريد أن تموت : ١٩٧٨ .

٣ ــ يوم الطين ، وهي مسرحية من فصلين ، ومعها مسرحية أخرى من فصلين أيضا ، عنوانها : « المسألة » - ١٩٨٤ .

المسرحية الأولى : « مدينة بلا عقول » تصطنع الرموز لتعبر عن مأساة العصر ، تحكم الآلة في الإنسان الذي اخترعها ، ويفترض أنه اخترعها لتخدمه وتسعده ، ولكنه يسقط في براثن الآلة ، التي تأخذ شكل سيطرة العلم على الحركة الحرة للإنسان وللطبيعة . هكذا يستعبد الإنسان بمخترعاته ، غير أن قانون الوجود هو الأقوى - وهذه لمسة تفاؤل احتفظ بها الكاتب إلى نهاية المسرحية ، فقد استطاعت منظمة التحرير من الآلة أن تقضي على خطة العبد الأكبر ، لأنها أقامت صراعها الإنساني منسجما مع قوانين الوجود البشري أصلا .

هذه البداية تذكرنا ببدايات توفيق الحكيم ، وإن يكن الحكيم قد اتجه إلى التراجيديا الإغريقية ، فإن له من ظروفه وتكوينه الثقافي ما يدفعه لذلك ، في حين أن الحزامى مشغول بقضية عصره . . زحف الآلية على النشاط البشري ، بل . . على التفكير البشري أيضا . وقد كان وهو يختار هذا القالب العبثي يفكر في الواقع الحضاري على المستوى الإنساني . مقدمته تقول ذلك .

« القادم » استدعت إلى الأذهان بقوة مسرحية بيكيت : « في انتظار جودو » ، قد يكون المعنى المنتظر فيها الأمل ، أو المستقبل ، أو اللاشيء . على أن « إمرأة لا تريد أن تموت » يمكن أن تستدعي - بدرجة ما - « ايزيس » توفيق الحكيم ، وقد كانت إمرأة لا تريد أن تستسلم أيضا .

ومهما يكن من أمر هاتين التجربتين المبكرتين ، فإن الحزامى في محاولته الأخيرة بدأ يرتبط بالتاريخ العربي ، ومن ثم هجر أسلوب العبثيين ، أو حدد من

طغيانه على أفكاره ، وكتب مسرحيتين في مستوى طيب ، جمعتا الجدية ، واللغة المسرحية ، والوعي بالتاريخ . نعرف أن المعتمد بن عباد هو بطل « يوم الطين » كما قامت « المسألة » على مأساة البيت الطولوني ، الذي سقط عن عرش مصر بسبب حياة البذخ ، والإسراف الذي ليس له مثيل في زواج قطر الندى .

هذا يعني أن الكاتب انتقل من العام إلى الخاص ، من مناقشة أزمة العصر ، إلى أزمة المجتمع العربي ، وبحث عن الحاضر في الماضي ، وقد أعانه هذا على العثور على لغته .

نتوقع أن تكون محاولته القادمة ، ولديه أكثر من مشروع عن المتنبي ، وعن جحا ، نتوقع أن تكون دعما حقيقيا للحركة المسرحية الجادة في الكويت .



الفهرس